This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

A 448602

FROM THE LIBRARY
OF
PROFESSOR HENRY S. FRIEZE.

Presented to the University of Michigan by Mrs. Frieze and her daughters, July, 1899.

ND
50
.M57

Henry L. Hiege.

Geschichte der Kunst,

25-405

dargestellt

in ihren Hauptperioden.

Von

Paul Frank. Israel.

„Die Kunst ist nicht das Brod, aber
der Wein des Lebens."
Jean Paul.

Erstes Bändchen.

Leipzig, 1864.
Wilhelm
Verlag von Carl Merseburger.

Vorwort.

Das vorliegende Buch ist für den weiteren Kreis des gebildeten Publikums bestimmt: es soll eine kurzgefaßte, populäre Kunstgeschichte sein. Nach meiner Ansicht hat ein solches Buch nicht allein die Hauptperioden, die Blüthe und den Verfall der Kunst zu veranschaulichen, sowie Charakteristiken der hauptsächlichsten Künstler und Kunstwerke zu geben, sondern es soll auch Land und Leute, Zeit und Umstände, Religion und Sitten ins Auge fassen, die den historischen Hintergrund bilden.

Jedes, auch das größte Talent, es mag noch so hoch über seine Zeit emporragen, noch so bedeutsam auf die Fortbildung derselben einwirken, ist und bleibt mit Allem, was es geistig und sittlich sich aneignet, mit seinem innern Leben und äußern Wirken ein Erzeugniß seines Zeitalters. Das Zeitalter wird also immer der klarste Commentar zu seiner Lebensgeschichte, zu seinen Werken sein.

Daß diesen geschichtlichen Andeutungen im vorliegenden Buche nur ein beschränkter Raum zugestanden werden konnte, erklärt sich aus den eng gezogenen Grenzen desselben. Sie sind auch die Ursache, daß man darin manchen

Künstlernamen vergeblich suchen wird. Mein Augenmerk war darauf gerichtet, das Wichtige klar und anschaulich hinzustellen, und manches Unwesentliche wurde theils nur flüchtig berührt, theils ganz übergangen, um das Bedeutsame desto wirksamer hervortreten zu lassen.

Solchen, die tiefer in das Wesen der Kunstgeschichte einzudringen beabsichtigen, werden

Wilh. Lübke's Grundriß der Kunstgeschichte,

Franz Kugler's Handbuch der Kunstgeschichte,

Ernst Förster's Geschichte der deutschen Kunst, (mit Einschluß der niederländischen),

als treue Führer sich bewähren.

Möge auch mein Buch etwas beitragen zur Erweckung und Belebung eines für die Herrlichkeit alter und neuer Kunst empfänglichen und begeisterten Sinnes! —

P. F.

Erstes Kapitel.

Einleitung. Die Kunst des vorgriechischen Alterthums.

Kunst ist die eigenthümliche Geschicklichkeit eines Menschen, etwas Zweckmäßiges oder Schönes mit Freiheit hervorzubringen. Die schönen Künste (Baukunst, Bildhauerei, Malerei, Musik, Dichtkunst, Schauspielkunst, auch wohl Landschaftsgärtnerei) unterscheiden sich insofern von den handwerksmäßigen Fertigkeiten, als sie die Darstellung des Schönen zur Aufgabe haben, während diese nur das Nützliche bezwecken.

In der Kunst feiert die Sinnenwelt ihre reinsten und edelsten Triumphe; sie ist der schön vereinigende Mittelpunkt des Räumlichen mit dem Geistigen, wie wir ihn in dem Menschen, und nur im Menschen finden. Schiller sagt:

> Dein Wissen theilest Du mit vorgezognen Geistern;
> Die Kunst, o Mensch, hast Du allein.

Wir haben es hier mit den bildenden Künsten zu thun, da sich die Kunstgeschichte im engern Sinne vorzugsweise mit diesen beschäftigt: also mit der Bildhauerei (Plastik, Skulptur) und Malerei; ihnen schließt sich die Baukunst (Architektur) an. Diese Künste bringen das Schöne entweder auf der Fläche zur Anschauung (zeichnende Künste, deren Inbegriff die Malerei ist), oder in körperlichen Formen, plastisch (Bildhauerei, Baukunst).

Soll die Baukunst, die älteste von ihnen, sich als schöne Kunst erweisen, so hat sie das Nützliche und Zweckmäßige

mit dem Wohlgefälligen, Anmuthigen zu verbinden. Charakter erhält ein Bauwerk, wenn seine Gestalt, seine Verhältnisse genau den Zweck ausdrücken, zu dem es bestimmt ist; er entsteht durch eine dem Zweck entsprechende Ausführung von selbst, kann aber auch absichtlich, um eine ästhetische Wirkung hervorzubringen, vom Künstler stärker ausgeprägt und durch künstlerischen Schmuck (Ornamente) gesteigert werden. Aesthetischer Künstler wird der Baumeister erst dadurch, daß er ästhetische Eindrücke durch sein Werk hervorzubringen weiß, daß er von einer ästhetischen Idee ausgeht, nach der er Alles in seinem Werke anordnet.

Die Bildhauerkunst stellt ihren Gegenstand entweder vollrund dar, d. h. so, daß sie denselben nach allen Richtungen wiedergiebt, daß man ihn von allen Seiten betrachten kann, oder sie liefert ein halbrundes Gebilde, welches nur mit einem Theile seiner Dicke aus der ebenen Fläche, die ihm als Hintergrund dient, hervortritt. Im letztern Falle entsteht das Basrelief, wenn der dargestellte Gegenstand bis zur Hälfte seiner Dicke, oder das Hautrelief, wenn er noch etwas über die Hälfte aus der ebenen Fläche hervortritt. Die Reliefs bilden die Uebergangsstufe von der Bildhauerkunst zur Malerei. Die Bildhauerkunst kann nichts Vollkommneres schaffen, als schöne Menschengestalten in der Fülle und Lieblichkeit ihrer Kraft; ideale Schönheit ist ihr höchstes Gesetz, daher ihr unendlicher Reiz und ihr mächtiger Einfluß auf die Erhebung der Seele. Der Bildhauer bedarf eines tiefen, gründlichen, ausdauernden Sinnes, zu dem sich aber noch ein hoher Sinn gesellen muß, um den Gegenstand in seinem ganzen Umfange zu übersehen, den höchsten, der Darstellung entsprechendsten Moment zu finden und ihn aus beschränkter Wirklichkeit zu idealer Hoheit zu erheben.

Die Malerei, diejenige bildende Kunst, welche die Gegenstände vermittelst der Linien und Farben auf Flächen darstellt, soll nicht nur die äußere Gestalt mit ihren Umrissen und Formen, sondern auch den durch dieselbe gebotenen geistigen Ausdruck treu wiedergeben und zum Bewußtsein bringen. Als Technik liegt ihr die Zeichenkunst zu Grunde.

Sofern durch die Malerei etwas Wirkliches nur nachgeahmt wird, ist größtmögliche Treue unerläßliche Pflicht; bei den Werken der Phantasie dagegen treten sogleich die Anforderungen der höheren Kunst ein: geistige Auffassung des Gegenstandes, Lebendigkeit und Wahrheit der Darstellung, Klarheit und Schönheit der Anordnung im Ganzen, wie im Einzelnen, Charakteristik, Formengebung (Stil), Ausdruck.

Man unterscheidet: historische Malerei (Historienmalerei), welcher Gattung nicht nur die Darstellungen aus der eigentlichen Weltgeschichte, sondern auch die Andachtsbilder (Heiligenbilder, - biblische Historienbilder), die mythologischen und allegorischen Darstellungen, sowie in der Hauptsache auch die Schlachtenbilder angehören; Genremalerei, Scenen und Zustände des gewöhnlichen Lebens darstellend; Portraitmalerei, zu welcher auch die sogenannten Conversationsstücke (portraitähnliche Figuren in Gruppen, Familiengruppen) gehören; Landschaftsmalerei, zu welcher auch die Seestücke (Marinen) und die inneren Architekturen gerechnet werden, (Veduten sind Landschaften nach der Natur); Blumen- und Fruchtmalerei, bei welcher, ebenso wie bei dem Stillleben Naturwahrheit und Meisterschaft in Farbengebung und Beleuchtung größtentheils Hauptzweck sind; Arabesken und Grotesken, freie Spiele der Phantasie wie eines schöpferischen Form- und Bildungstriebes; endlich noch eine Hauptgattung: die Thiermalerei.

Hinsichtlich des Materials und der Behandlungsart unterscheiden sich als besondere Gattungen der Malerei: die Enkaustik der Alten, die Wachsmalerei der Neueren, die der letzteren verwandte Emailmalerei nebst der Glas- und Porzellanmalerei, die Thonmalerei (z. B. Vasengemälde), Pastellmalerei, Mosaik. Nach den verschiedenartigen Gattungen des Farbenmaterials zerfällt die Malerei in Oelmalerei, Pastellmalerei, Temperamalerei, Malerei mit Wasserfarben, Gouachemalerei ꝛc.

Die Kunst ist die Blüthe der Bildung. Sie verschönert das Leben, und obgleich der Kunsttrieb dem Menschen gleichsam angeboren ist, obgleich das Gefühl für das Schöne tief in der Natur des Menschen begründet erscheint, so treten sie dennoch erst an das Licht, wenn die Anforderungen des Körpers befriedigt sind. So lange die Völker noch mit Sicherstellung ihres leiblichen Wohles beschäftigt waren, tritt in ihren Erzeugnissen überall nur die rohe Form hervor, wie sie zur Befriedigung der augenblicklichen Forderungen der Sicherheit und Leibespflege hinreichend erschien, und erst später zeigt sich wirksamer Sinn für das Schöne, der zu dem Nützlichen das Anmuthige, zu dem Nothwendigen die Zierde hinzufügt. Mit der geistigen Bildung eines Volkes erhebt sich auch die Kunst, und in ihren Gebilden spricht sich lebendig der Charakter, das Gemüth und die Höhe der Bildungsstufe eines Volkes aus.

Ueberall steht die Kunst vorzüglich mit dem religiösen Leben in Verbindung. Denn die Religion eröffnet dem Menschen eine geistige Welt, die zwar nicht äußerlich erscheint, doch eine äußere Darstellung verlangt, wie sie sich in der Kunst findet. Nachdem der Mensch Häuser zu bauen gelernt hatte, errichtete er auch seinen Göttern, die früher mit ihm in Höhlen, Hütten und Zelten gewohnt hatten, zur würdigern Verehrung Tempel, größer und kostbarer, als die Wohnungen der Menschen. Es entstand die schöne Baukunst, indem sie sich zuerst an Göttertempeln entwickelte, später auf öffentliche Gebäude und die Wohnungen der Fürsten und Vornehmsten überging und endlich, bei zunehmendem Reichthum und der Steigerung der Lebensbedürfnisse, allseitige Anwendung fand. An die Stelle der armseligen Rohr- und Lehmhütte trat der stolze Palast; der rohe Baumstamm gestaltete sich allmälig zur schlank emporstrebenden Säule, und das natürliche Gewölbe einer Felsenhöhle zum prächtigen Pantheon.

Betrachten wir die Völker, die in dem frühesten Zeitalter unsrer Geschichte bedeutsam hervortreten, so nehmen zunächst die **Inder** unsre Aufmerksamkeit in Anspruch. Wir finden

bei ihnen schon große geistige Anlagen, die sich in einer sehr ausgebildeten Sprache, einer durchdachten Religion und einer phantasiereichen Dichtkunst zeigen. Das indische Volk bewohnt eines der gesegnetsten Länder im südöstlichen Theile Asiens, reich an Edelsteinen und Perlen. Indus und Ganges sind seine Hauptströme. Die herrschende Religion ist noch der Brahmaismus, dessen Lehren in den heiligen Büchern, den Veda's, enthalten und in der beim Gottesdienste noch jetzt gebräuchlichen Sprache, dem Sanskrit, geschrieben sind. Nach diesen giebt es drei Hauptgottheiten: Brahma, den Schöpfer; Wischnu, den Erhalter; Schiwa, den Zerstörer, und außerdem eine große Zahl niederer Gottheiten. Auch manche Thiere, besonders die Kuh, und Pflanzen wurden für heilig gehalten und verehrt. Neben dem Brahmaismus fand später der Buddhaismus zahlreiche Anhänger.

Die ältesten Denkmale der indischen Baukunst bestehen in Felsentempeln unter der Erde, oft stundenweit im Innern des Berges sich erstreckend und mehrere Stockwerke über einander tragend. Prächtige Denkmale dieser Art besitzt die Insel Elephante bei Bombay; noch großartigere finden sich in der Nähe von Ellora, wo die gewaltigen Massen des Granitgebirges in einem Halbkreise von einer Meile Umfang ausgehöhlt sind. Die Tempel erstrecken sich hier oft in zwei Geschossen übereinander, ja die ganze Felsdecke ist oft weggesprengt, so daß im Innern der Berge sich freie Tempelhöfe bilden, in deren Mitte das Hauptheiligthum mit seinen Kapellen als künstlich ausgehöhlte Felsmasse stehen geblieben ist. Das glänzendste derartige Ueberbleibsel der alt-indischen Baukunst ist die Kailasa-Grotte zu Ellora, neben ihrer bedeutenden Ausdehnung noch durch die verschwenderische Fülle plastischen Schmuckes hervorragend. Hier sind in seltsamer Fülle alle Flächen mit den sonderbaren Gebilden der brahmanischen Symbolik bedeckt, Thier- und Menschengestalten in wilder Verschlingung und Unordnung, atlantenartige Figuren, welche die Gesimse zu tragen scheinen, Löwen, Elephanten und wunderlich gestaltete Mischwesen. Häufig finden wir auch vegetabilische Bildungen auf alt-

indischen Bauwerken, z. B. Zwiebeln, Blumen, Blätter und Rohrbündel, in übernatürlicher Größe dargestellt.

Später, als man keine Felsentempel mehr anlegte, schritt man zur Erbauung jener freistehenden Tempel fort, welche man vorzugsweise Pagoden nennt. Es sind dies mächtige Tempelanlagen, umfassende Baugruppen, von weiten Ringmauern mit prachtvollen Thoren und Thürmen umgeben, meistens mehrere Höfe mit Haupt- und Nebentempeln, Kapellen und andern Heiligthümern, auch Bassins für die heiligen Waschungen enthaltend. Sie sind besonders merkwürdig durch großen Ueberfluß an Ornamenten und bizarren Skulpturen, sowie durch die dabei stattfindende Anwendung der Metalle und durch die mit sklavischer Unverdrossenheit des Meisels ausgeführte Arbeit.

In der indischen Plastik sucht man vergebens den entwickelten Schönheitssinn, der die Griechen auszeichnet, und fast nirgends in der Kunst findet sich so viel Ueberladenes, Fratzenhaftes, wie hier. Selbst die Darstellung der höchsten Götter duldet Zusammensetzung, bei welcher die reine Form zu Grunde geht. So wird die Trimurti (indische Dreieinigkeit) in einem kolossalen Brustbilde von dreizehn Fuß Höhe dargestellt mit drei Köpfen und vier Armen, ferner Schiwa der Zerstörer halb als Mann und halb als Weib mit Einer Brust; Krischna, Wischnu's Verkörperung, reitet auf einem Elephanten, der aus neun in einander geschlungenen Mädchen zusammengesetzt ist. Die Körper wurden in frühester Zeit nackt dargestellt, und doch mit Putz, allerlei Ringen, Ketten, Gürteln u. dergl. behangen. Große Mißverhältnisse in der Körperbildung sind allgemein, und die Gesichter haben einen nichtssagenden, einfältigen Ausdruck.

Von der Malerei der alten Inder läßt sich nichts Besonderes sagen; die Farbe wurde von ihnen jedenfalls nur zur Bemalung plastischer Gestalten angewendet, und so kann also hier nur von Färbung, nicht von einer selbständigen Kunst der Malerei die Rede sein.

Nicht mit Unrecht wurde das alte **Aegypten** das „Land der Wunder" genannt, und ihre Bewohner nehmen in der

Culturgeschichte der ältesten Völker eine der wichtigsten Stellen ein. Ihre gigantischen Denkmäler staunte schon der griechische Geschichtschreiber Herodot an, und Homer preist voll Bewunderung das hundertthorige Theben.

Aegypten streckt sich, bald als weites, bald als enges Thal, von Aethiopien und Nubien bis zum mittelländischen Meere aus. Um dieses Land bewohnbar zu machen, mußte der Mensch sich des Stromes bemächtigen, der sich durch dieses Thal die Bahn gebrochen und von dessen Ueberschwemmung alles Gedeihen des Landes abhängt. Dämme, Kanäle, Seen, mußten angelegt werden, um den Ackerbau zu schützen und ergiebig zu machen. Kein Wunder, daß die Thatkraft der Bewohner frühzeitig geweckt und zur Erzeugung großartiger Werke angefeuert wurde. Theben erscheint zuerst als Sitz ägyptischer Cultur, dann Memphis, schon zur Zeit Abrahams eine blühende Stadt, endlich auch Sais. Priesterkasten pflanzten die Kenntniß des Himmels und der Erde als Erbschaft unter sich fort und behaupteten alles höhere Wissen als ihr geheimnißvolles Eigenthum. Sie leiteten die großen Bauten durch ihre ausgezeichnetere Kenntniß der Mathematik und Mechanik; sie beherrschten dadurch den Staat, und selbst die weltlichen Herrscher waren ihnen unterthan.

Die Religion der Aegypter war ein sehr complicirter Ceremoniendienst, der alle Lebensverhältnisse durchdrang. Ursprünglich war die Verehrung eines einzigen Weltschöpfers vorherrschend; bald aber artete diese in Vielgötterei aus. Die Eigenschaften dieses Einen Gottes, seine Wirkungen am Himmel, in der Natur und im Menschenleben wurden als besondere Gottheiten verehrt, unter welchen Osiris als Sonnengott und Isis als Mondgöttin den ersten Rang einnahmen. Ersterer galt für die höchste schaffende Kraft, letztere für die Göttin der Natur als ernährende Kraft. Diesen wohlthätigen Mächten steht der austrocknende, aus der Wüste wehende Gluthwind als feindlicher Typhon gegenüber, dem man ebenfalls Tempel weihete. Ferner waren die Thiere, theils nützliche, theils schädliche, Gegenstand der Verehrung. Man verehrte den storchartigen Vogel Ibis, weil er die im Nilschlamme

ausgekrochenen Schlangen vertilgte, den Ichneumon, weil er die Eier des gefährlichen Krokodils wegfraß; aber auch das Krokodil war den Aegyptern heilig und wurde von ihnen angebetet, weil man seine mörderische Gefräßigkeit fürchtete, ferner die Katze und vor Allem der heilige Stier, Apis genannt, in der Königsstadt Memphis. Dieser Stier war ihnen ein Sinnbild des Ackerbaues. Das Thier mußte am ganzen Leibe schwarz sein und vor der Stirn ein weißes Dreieck haben; dann war der Gott ächt. Priester bedienten ihn und reichten ihm kniebeugend die heiligen Speisen. Der feierlichste Tag war sein Geburtstag, derjenige Tag, an welchem man das Glück gehabt, ihn zu finden. Sieben Tage dauerte das Fest und wurde durch die Anwesenheit des Gottes selbst verherrlicht. Bewaffnete zogen vor ihm her, um die Massen des zuströmenden Volkes abzuwehren. In Pracht und Herrlichkeit folgte ihnen der gehörnte Gott, geleitet vom feierlichen Zuge der Priester. Lobsingende Knaben schritten in zwei Reihen zur Seite. Der Tod eines solchen Apis versetzte das Land in tiefe Trauer, die so lange währte, bis man einen würdigen Ersatz für ihn gefunden. In diesen war, so glaubten die Aegypter, die Seele des Verstorbenen hinübergewandert, sowie denn überhaupt der Glaube an die Seelenwanderung allgemein war. Die Sitte des Einbalsamirens der Todten scheint aus diesem Glauben entsprungen zu sein. Man schützte den Körper der Verstorbenen vor dem Grauen der Verwesung und verbarg ihn in mächtige Kammern, damit die wandernde Seele einst diesen Körper wiederfinden und von Neuem beleben könne.

Im Vergleich mit der Kunst der Inder erscheint die der Aegypter einfacher, aber in gewissen Beziehungen auch einförmiger, schwerfälliger und an bestimmtes Herkommen gebunden: starre, geheimnißvolle Größe, ernste, melancholische Feierlichkeit ist der Grundzug derselben. Sie wiederholt sich mit unermüdlichem Fleiße immer wieder in Hervorbringung derselben Pyramidal- und Obeliskenformen, und ihre Körper- und Thiergestalten sind starr und unbeweglich. Die ägyptische Kunst ist ihrem innersten Wesen nach symbolisch; in ihr

scheint Alles einen geheimen Sinn zu haben; ja die ägyptische Sphinx ist selbst das Symbol des Räthselhaften und Geheimnißvollen.

Riesenhafte Bauwerke, deren Form nicht sogleich ihre Bestimmung erkennen läßt, treten uns bei den Aegyptern in noch größerer Anzahl als bei den Indern entgegen; denn die Aegypter waren vor Allem das „bauende Volk" der alten Welt. Eine fast ungeheure Anzahl von Ueberbleibseln ihrer Tempel, Paläste, Pyramiden, Obelisken und Hypogeen (unterirdischen Bauwerken) zieht noch heutigen Tages die Blicke der Reisenden auf sich. Tausende von Jahren sind über den Pyramiden, den ewigen Wohnungen ihrer Todten, hingegangen, und noch immer steht voll Bewunderung der Wanderer vor diesen Riesenwerken menschlicher Anstrengung und Ausdauer. Die Pyramiden von Memphis sind die ältesten Denkmäler der Erde; sie mögen etwa 3000 Jahre vor Christus errichtet sein. Als gigantische Marksteine der Geschichte ragen sie empor, die Stelle bezeichnend, wo zuerst auf der Erde eine höhere Cultur Wurzel geschlagen hat: die Wiege des monumentalen Schaffens. In kolossaler Ausdehnung, die bei der größten auf 74 Mill. Kubikfuß berechnet ist, umschließen die Pyramiden als künstlich geformte Berge eine kleine Grabkammer, die den Sarkophag des Herrschers enthielt. Wenn ein Pharao (König) in Aegypten zur Regierung gelangte, errichtete man eine Pyramide, die dereinst sein Grab aufnehmen sollte. Sie wurde klein angelegt und erst im Laufe der längern Regierung durch umgelegte Steinmäntel nach allen Seiten hin vergrößert. Dies erklärt, wie einzelne Könige, welchen ein langes Leben, eine lange Regierung beschieden ward, sich so staunenswürdig große Pyramiden errichten konnten.

Die drei größten Pyramiden liegen in der Nähe von Kairo, bei dem Dorfe Gizeh, und rühren, wie aus den Inschriften hervorgeht, von den Königen Chufu, Schafra und Mencheres her. Unter ihnen erscheint als die älteste die des Schafra, ursprünglich an der Basis über 700 Fuß im Quadrat messend, bei einer Scheitelhöhe von mehr als 450 Fuß.

Die Pyramide des Chufu erreichte eine Höhe von 480 Fuß bei 764 Fuß Grundfläche, ist also das kolossalste derartige Bauwerk; ungewöhnlicherweise birgt sie drei Grabkammern, deren unterste tief im Felsgestein des Bodens eingesprengt ist. Beträchtlich kleiner ist die dritte dieser Pyramiden, übertrifft aber an schöner und sorgfältiger Ausführung die beiden erstgenannten.

Die Wohnungen der Lebendigen wurden von den Aegyptern blos als Herbergen betrachtet, die Gräber der Verstorbenen aber ewige Häuser genannt; daher die unendliche Sorgfalt und Ausdauer, die sie auf diese Grabstätten verwendeten. Mit den Pyramiden sind gewöhnlich ausgedehnte Privatgräber verbunden, aus deren unabsehbaren, gleichförmigen Todtenfeldern sich jene großartigen Königsgräber erhoben, ebenso wie aus dem großen Haufen des unterworfenen Volkes die Pharaonen selbst.

In der ägyptischen Plastik ist die Thiergestalt vorherrschend. Zwar treffen wir auch menschliche Gestalten auf ihren Bildwerken an, aber gewöhnlich mit Gliedern thierischer Körper verbunden und statt des geistvollsten Theiles, des Menschenhauptes, einen Thierkopf tragend, oder wir erblicken das Meisterwerk der Schöpfung, den Beherrscher der Erde als Tempelwächter, in knechtischer Gestalt die Last des Steines tragend. Anderwärts begegnen uns sitzende Gestalten, die Hände, wie bei den Mumien, an den Leib angeschlossen und die Füße steif zusammengehalten. Die Kunst stellt hier das Menschliche noch nicht frei dar, weil sich das Menschliche noch nicht zur Freiheit entwickelt hat, noch in dumpfer, thierischer Abhängigkeit niedergehalten wird.

Viel lebendiger und tiefer als die Menschengestalt ist die thierische aufgefaßt; die Verschmelzungen verschiedener Thiergestalten sind oft sehr glücklich, bisweilen aber auch ziemlich abenteuerlich. Am häufigsten finden wir Widder, meist mit Löwenklauen und Schwanz, ferner Löwen, Schakals, verschiedene Affenarten, den Ibis und die Sphinxe. Androsphinxe sind Löwen mit Menschenköpfen; das größte derartige Bildwerk, 117 Fuß lang und 40 hoch, aus dem lebendigen

Stein gehauen, befindet sich bei der Pyramide von Gizeh. Andere Thierverschmelzungen sind noch Löwensperber, Schlangengeier und ähnliche.

Wie übrigens die Werke dieses, im Alterthume hervorragenden Volkes nur staunendes Schweigen gebieten, so sind die Aegypter auch selbst stumm geblieben in der Sprache der Dichtkunst, und kein poetisches Werk derselben findet einen Nachklang in den Herzen der Nachwelt.

Von der Kunst der Phönizier wissen wir so gut wie nichts. Dieses erfinderische Volk von Kaufleuten, das Europa mit Asien vereinigte, hatte seinen Sinn mehr auf die Ausbildung technischer Künste, als auf die edleren Güter geistiger Bildung gerichtet; Reichthum und äußerer Glanz galt ihnen höher, als das Großartige und auf die Nachwelt Kommende in den Werken der Kunst.

Auch über die Kunst der Hebräer ist wenig bekannt. Wahrscheinlich wurden sie durch ihre strengen Glaubenssätze darauf geführt, die schönen Künste als gefährliche Ueberflüssigkeiten zu betrachten. Wir wissen blos, daß das mosaische Gesetz ihnen verbot, Gott in menschlicher Gestalt darzustellen, und daß sie in den blühendsten Zeiten ihres Reiches aus Tyrus und Sidon Künstler kommen ließen. Es wird uns berichtet, daß die Goldplatten, welche das Innere des salomonischen Tempels bekleideten, reichlich mit Darstellungen von Blumen und Palmen, sowie mit Cherubgestalten geschmückt waren. Außerdem schlossen Cherubim, in Cedernholz geschnitzt und mit Gold überzogen, das Allerheiligste vom Tempelraum ab.

Dürfen wir aus den persischen Denkmälern, die sich bis auf unsre Zeit erhalten haben, einen Schluß im Allgemeinen ziehen, so war es den Persern nicht erlaubt, nackte Gestalten darzustellen. Alle ihre Figuren sind bekleidet und durch den Faltenwurf wird nicht einmal die Form des Nackten angedeutet. Die persische Baukunst ist mit Ornamenten überladen und verräth wenig künstlerischen Geschmack.

Durch die Entdeckungen der Neuzeit ist Ninive wieder zum Leben erweckt worden, so daß die assyrische Kunst uns besser bekannt ist. Ninive ist vor dreitausend Jahren gestorben, und in den Kunstsammlungen von Paris und London lebt es neben Aegypten, Etrurien, Griechenland und Rom noch heute fort. Wie uns der griechische Geschichtschreiber Herodot berichtet, bildete Ninive ein Viereck von mehr als zehn Meilen Länge, und drei Meilen Breite. Die Höhe der umgebenden Mauer betrug hundert Fuß, und drei Wagen konnten darauf neben einander fahren. Vertheidigt wurde diese Mauer durch 1500 Thürme von 200 Fuß Höhe; doch muß sie jedenfalls nur aus Lehmsteinen oder Erde bestanden haben, da durch eine Ueberschwemmung des Euphrat eine große Strecke derselben einstürzte, wodurch die Einnahme der Stadt möglich wurde. Schon zu Herodot's Zeiten war Ninive aus den Reihen der Städte verschwunden. In neuerer Zeit haben Ausgrabungen höchst interessante Ergebnisse geliefert, besonders kolossale Bildhauerarbeiten von Königspalästen zu Tage gefördert.

Die Vorliebe der orientalischen Kunst überhaupt für kolossale Darstellung gründet sich auf den Respect des Orients vor der Macht des Massenhaften, des Räumlich-Erhabenen, Sinnlich-Gewaltigen. Der messenden Phantasie und dem sinnlichen Auge des Morgenländers, der einen Ausdruck suchte für das übergreifend Mächtige und Herrschende, erschien der Mensch, die wirkliche Menschengestalt viel zu klein, um in ihr jenes Herrschende als geistige Macht wirksam anzuschauen. Alles, was ihn umgab in der Natur, die kolossale Ueppigkeit einer Vegetation, die ihre Palmen bis zu einer Höhe von anderthalbhundert Fuß emportreibt, die Riesigkeit der Thiergestalten, die Mächtigkeit der Ströme, die Erhabenheit der Gebirge, Alles drängte den Menschen dieser Zone darauf hin, das Erhabene auch in der Kunst auf ähnliche Weise auszudrücken. Selbst die orientalischen Reiche sind Massenreiche, sind Völker- und Staatenkolosse, als deren ästhetischer Character prachtvolle Erhabenheit erscheint. Es ist eine zutreffende Bemerkung des deutschen Denkers Vischer,

daß in der Kolossalität der Erhebung, selbst in den Riesengebilden der tropischen Vegetation, etwas Despotisches, Bannendes liegt. Dieser Character des Bannenden, Despotischen zeigt sich auch in den kolossalen Gebilden der plastischen Kunst, besonders des Orients. Der Orient aber ist die Stätte, wo der Despotismus von jeher in der Kolossalität der Kunstdarstellung seinen Ausdruck suchte und fand.

Obgleich die **Etrusker**, namentlich der späteren Zeit, in ihrer Kunstbildung Vieles von den Griechen annahmen, so finden wir doch schon in einer früheren Zeitperiode eine ziemlich ausgebildete, selbstständige Kunst bei ihnen, und es wird dadurch gerechtfertigt, wenn wir von dieser etwas mittheilen, ehe wir uns dem eigentlich klassischen Alterthum zuwenden.

Die Etrusker waren ein gewerbthätiges Volk Italiens von kühnem, unternehmendem Geiste, und ihre Bauten, die schon lange vor der Römerzeit sich durch Umfang und eine durchgebildete Technik auszeichneten, sind zum Theil in ihren gewaltigen Trümmern noch bis auf uns gekommen. Mit Hülfe der Etrusker begannen die Römer ihre Bauten, Etrusker legten ihre Mauern an, Etrusker leiteten die Kanäle, und die Anlage der römischen Häuser fand nach der, schon bei weitem früher unter den Etruskern üblichen Weise statt. Auch die Kunst regelmäßigen Wölbens mit keilförmig behauenen Steinen kannten die Etrusker und übten sie aus.

In der Bildnerei errangen sich die Etrusker besondern Ruhm durch ihre Metallarbeiten und Werke in gebranntem Thon. Letztere waren bei der Ausschmückung der Tempel zahlreich in Gebrauch, aber auch die Bildsäulen der Götter wurden aus ähnlichem Stoff ausgeführt, wie denn das Bild im Tempel des capitolinischen Jupiter zu Rom gleich vielen andern aus Thon bestand. Alle diese Werke zeigen einen etwas plumpen, rohen Stil, eine schwerfällige, oft mißverstandene Behandlung des Körpers. Hier sind auch die in den Gräbern gefundenen Vasen zu nennen, theils Aschengefäße, deren Deckel in barocker Weise ein menschliches

Haupt bildet, theils anderes Geschirr von ungebrannter, schwarzer Erde mit Relief-Bildwerken.

Die Thonbildnerei führte die Etrusker frühzeitig zum Erzguß, in welchem sie eine große technische Fertigkeit erlangten. Häufig wurde dem Metall durch Vergoldung noch erhöhter Glanz verliehen. Die etruskischen Städte waren mit Tausenden von ehernen Bildsäulen angefüllt, und lange Zeit versorgten die Etrusker die Römer mit derartigen Werken. Die verschiedenen Museen der Gegenwart bewahren viele größere und kleinere solcher Bildwerke auf. Auch in Stein ausgeführte Skulpturen etruskischen Ursprungs haben sich erhalten, besonders solche, die ursprünglich zum Schmucke von Altären und Grabstätten gedient hatten. Sie bewegen sich meist im Kreise religiöser Ceremonien, Tänze, Prozessionen und besonders Todtenfeierlichkeiten.

In der Kunst des Ciselirens (Toreutik) hatten die Etrusker frühzeitig eine hohe Stufe erlangt; sie lieferten auch getriebene Arbeiten aus Gold und Silber, die in Athen und Rom zu den gesuchten Artikeln gehörten. Wir rechnen dazu die Kandelaber, Becher, Spiegel, Schilder, Sessel, Tischgestelle; auch Elfenbeinschnitzwerke wurden in Etrurien gefertigt. Doch gehören die meisten in der Neuzeit zu Tage geförderten Ueberreste etruriſcher Kunst einer spätern Periode, wahrscheinlich der Zeit römischer Herrschaft an.

Daß den Etruskern eine besondere Hinneigung und Befähigung für malerische Auffassung eigen war, geht aus der reichen Anzahl von Gemälden hervor, die sich bis auf unsre Tage erhalten haben. In ihren unterirdischen Grabkammern sind die Wände gewöhnlich mit Malereien bedeckt: colorirten Umrißzeichnungen, einfach in lichten, freundlichen Farben ausgeführt, Darstellungen aus dem täglichen Leben, von Tänzen, Kampfspielen und Gelagen, Vorbereitungen zum Wagenrennen und dergleichen. Zwischen den einzelnen Gestalten sind gewöhnlich grünende Zweige zur Ausfüllung und Sonderung angebracht.

Die benachbarten Völker, mit denen die Etrusker in einem regen Verkehr standen, zeichneten sich ebenfalls durch die

Pflege der Künste aus. Diese Völker waren die Samniter, Volsker und Campanier. Besonders von den Campanierн besitzen wir zahlreiche Werke, namentlich Denkmünzen und jene schönen Vasen, die man früher als etruskische Vasen bezeichnet hat. Allerdings wurde Campanien im höchsten Alterthum unter dem Namen Etrurien mit verstanden, aber die Campanier blieben unabhängig und bildeten keinen Bestandtheil des etruskischen Volkes. Die Griechen bildeten später Niederlassungen unter ihnen und führten ihre Künste ein.

Diese schönen Vasen aus einem feinen Ton, der gewöhnlich eine blaßrothe Farbe hat, mit bald schwarzen, bald weißen Figuren, waren ursprünglich Geschenke für einen Tempel, oder Preise, die ein Ringkämpfer erhielt, oder auch ein kostbares Hausgeräth, das man dem Eigenthümer als seinen Lieblingsbesitz mit ins Grab legte. Der Alterthumsforscher, der Bildhauer, der Maler betrachtet sie mit gleichem Entzücken. In der Regel sind die Figuren, welche diese Vasen schmücken, in der Zeichnung so vorzüglich, daß sie in einem Gemälde Raphaels ganz gut ihre Stelle behaupten könnten. Ihre Vorzüge bestehen in Freiheit und Leichtigkeit, Eleganz und richtiger Zeichnung. Jeder Umriß ist mit unglaublicher Sicherheit, ohne Schwanken und Nachbesserung gezogen, wie auch die herrlichen Skizzen Raphaels mit einigen Strichen leicht hingeworfen sind und dennoch die Meisterschaft sogleich erkennen lassen. Wir erkennen aus diesen Vasen, daß das Volk, welches sie hervorbrachte, ein feines Gefühl für die Formen besaß, und nicht blos geschmackvoll arbeitete, sondern auch seine Gedanken in der Plastik, wie in der Zeichnung klar und ansprechend wiederzugeben verstand.

Unsere modernen Kunstsammlungen verdanken den Reichthum an campanischen Vasen jenen Ausgrabungen, welche vor einem Jahrhundert im Neapolitanischen auf dem Gebiete des alten Campaniens, besonders in der Gegend von Nola stattfanden, und man begeht keine Uebertreibung, wenn man die Zahl dieser durch ganz Europa zerstreuten Kunstschätze auf mehr als fünfzigtausend angiebt.

Zweites Kapitel.

Classisches Alterthum. Die Kunst der Griechen. Architektur.

Mit freudigem Gefühl betreten wir den classischen Boden des schönen **Griechenlands**, das durch Merkwürdigkeiten der Natur, wie der Kunst gleich ausgezeichnet ist. Allenthalben umgeben uns hier Denkmäler einer großen Vergangenheit, mit jedem Schritte begegnen uns Trümmer vergangener Pracht und Hoheit. Hier ist jeder Hügel, jeder Quell, jeder Stein bald durch eines Helden Namen, bald durch das Andenken an eine Großthat, durch Künstlertalent oder durch den Zauber der Dichtkunst geheiligt.

In der Mitte dreier Erdtheile gelegen und nach drei Seiten vom Meere umflossen, das in den tief eingezackten Ufern die schönsten Häfen bildet, hatte Griechenland die günstigste Lage für Handel und Verkehr. Gegen Osten und Süden wird es vom ägeischen, gegen Westen vom ionischen Meere bespült; nur im Norden hängt es mit dem festen Lande zusammen, durch die kambunischen Berge von Makedonien, und durch die akrokerauniſchen von Illyrien geschieden. Zweige dieser Gebirge durchziehen das ganze Land, und von ihren Scheiteln eilen nach allen Richtungen Flüsse und Bäche in die lieblichen Thäler hinab. Die gebirgige Beschaffenheit des Bodens bildet eine Menge kleiner Landschaften, die durch ihre natürliche Begrenzung zur Bildung kleiner, unabhängiger Staaten ganz besonders geeignet erscheinen.

Heiter und schön, wie das Land selbst und der Himmel, der sich über demselben wölbt, waren auch die Bewohner. Sie waren für Dichtkunst, Musik und alle schönen Künste, aber ebenso auch für den Ernst der Wissenschaft, welcher strengen Forschergeist fordert, empfänglich. Ihre Werke leben seit Jahrtausenden fort und werden für alle Zeiten als Muster der edelsten Erzeugungskraft gelten.

Nirgends gestaltete sich die heidnische Vielgötterei heiterer, als bei den Griechen. Ueberall, wo sie Leben fanden in der Natur, glaubten sie auch das Wirken einer unsichtbaren Gottheit zu vernehmen. Hier sprudelt eine Quelle aus dem Schooße der Erde hervor, dem dürstenden Wanderer erfrischenden Trank bietend, und er erkennt in ihr eine freundliche Gottheit, die ihm Erquickung reicht; dort sprießt auf üppigen Fluren liebliches Grün, es wogt das reifende Aehrenfeld, eine wohlthätig schaffende Göttin ist es, die hier waltet; das Rauschen im Dunkel des Waldes zeigt der Götter Spur, und Alles, Berg und Thal, die Grotte im Haine, der murmelnde Bach, der brausende Strom, das wogende Meer, das säuselnde Lüftchen wie das tobende Gewitter, Alles ist mit Göttern erfüllt, durch Götter erzeugt. Eine freundliche Göttin ist's, die am Morgen den Himmel röthet und zu neuer Hoffnung weckt; ein wohlthuender Gott ist es, der mit dem Sonnenwagen am Himmel emporsteigt, und wenn die Sonne hinabgesunken ist, sieht der Grieche im Blinken des Abendsterns wiederum den freundlichen Blick eines Gottes. Kommt dann die Nacht, so tritt unsichtbar ein Gott an die Ruhestätten der Müden und streut Körner aus, bis sich freundliche Traumbilder auf den Schlafenden niedersenken. Den Tod stellten die Griechen nicht furchterweckend dar, sondern als einen lieblichen Knaben, einen freundlichen Genius, der in der einen Hand einen Kranz, in der andern eine brennende Fackel hält, die, weil er sie zur Erde neigt, verlischt.

Nach der religiösen Anschauung, wie sie sich bei den Griechen ausbildete und später in ihren Grundzügen von den Römern angenommen wurde, war im Anfang das Weltall eine rohe, formlose Masse (Chaos), aus der sich die Erde, die Unterwelt (Tartarus), das nächtliche Dunkel und das schöpferische Urwesen, die Liebe, als selbstständige Gottheiten ausschieden. Aus dem nächtlichen Dunkel entsprang das Licht; die Erde gebar aus ihrem Schooße den Himmel und das Meer und erzeugte dann Wesen von übermenschlicher Größe und Kraft, die Titanen, die zuerst die Herrschaft führten, bis ein neues Geschlecht, das sich um den Himmelskönig Zeus (Jupiter)

schaarte, sie ihnen entriß und nach heftigem Kampfe die himmelstürmenden Titanen und Giganten in den Abgrund der Erde begrub.

Nachdem so die wilden Naturkräfte und die Gewalt der Elemente gebändigt waren, thronte Zeus auf dem Olympus, während Pluton (auch Hades genannt) das finstere Reich der Unterwelt beherrschte und Poseidon (Neptun) mit seinem Dreizack den Wogen des Meeres gebot. Gleiche Verehrung mit ihnen genossen: die Himmelskönigin Hera oder Here (Juno), die jungfräuliche Pallas Athene (Minerva) als Vorsteherin aller Künste und geistigen Beschäftigungen, der herrliche Lichtgott Apollo mit seiner Schwester, der pfeilfrohen Mond- und Jagdgöttin Artemis (Diana) und die reizende Liebesgöttin Aphrodite (Venus). Der Götterbote Hermes (Mercur) führte die Menschen in's Leben ein und begleitete sie aus diesem hinaus in die Unterwelt; Hephästos (Vulcan), der Gott des Feuers, war in allen mechanischen Künsten Meister und verfertigte den Göttern und Helden Waffen und Rüstungen; Ares (Mars) wurde als Kriegsgott verehrt, Demeter (Ceres) als Erfinderin und Vorsteherin des Getreidebaues, Dionysos (Bacchus) als Gott des Weinbaues. Die Musen waren Vorsteherinnen der schönen Künste, und die Charitinnen (Grazien) spendeten jegliche Gabe der Anmuth. Daneben sind Wälder und Berge, Flüsse und Seen mit einer Unzahl göttlicher Wesen (Nymphen, Nereiden, Tritonen, Horen u. A.) belebt, die das großartige Walten der Natur sinnbildlich darstellen und oft in die menschlichen Schicksale eingreifen, und ein Geschlecht von Heroen (Halbgöttern), die von Zeus ihren Ursprung herleiten, steht als verbindende Kette zwischen den Göttern und Menschen da, sowie wieder die Kluft zwischen Mensch und Thier durch das niedere Geschlecht der Satyre und Faunen vermittelt ist.*)

Den Willen der Götter verkündeten die Orakel, deren Rath bei den wichtigsten Unternehmungen eingeholt ward.

*) Ausführliches in: P. Frank, Mythologie der Griechen und Römer, mit 60 Abbild. Lpzg. 1862.

Das älteste unter ihnen war zu Dodona in Epyrus. Hier ließ sich einst, erzählt die alte Sage, eine schwarze Taube aus Aegypten nieder und verkündete in menschlichen Lauten, daß Zeus, der Gott des Himmels, zu seiner Weissagung sich Dodona erkoren. Die Einwohner des Ortes, der göttlichen Weisung folgend, erbauten einen Tempel, und aus dem geheimnißvollen Rauschen des Windes durch die Gipfel der naheſtehenden Eichen, sowie aus den verschiedenartigen Klängen eherner Becken, die vom Winde bewegt, an einander schlugen, deutete man den Willen des Gottes. Berühmter noch als dieses war das dem Apollo geweihte Orakel zu Delphi, wo die Pythia (Priesterin), auf einem Dreifuß sitzend, mit Lorbeer bekränzt, in einem Zustande krampfhafter Begeisterung ihre Entscheidungen und Prophezeiungen, absichtlich in zweideutiges Dunkel gehüllt, den Rathsuchenden ertheilte. Die Orakel erhielten sich lange in Ansehen. Mit der steigenden Bildung der Griechen aber schwand ihr Zauber, und mit dem Untergange der griechischen Freiheit hörten sie ganz auf.

Der lebensfrohe Grieche konnte sich kein großes Fest, selbst die heiligsten Religionsfeste nicht, ohne Heiterkeit und Freude denken, stets waren mit diesen Waffenspiele, festliche Aufzüge, frohe Tänze, Spiele und Schmausereien verbunden. Mit Opfern begann und endete die Feier. Die berühmten olympischen Spiele waren die großartigsten Festlichkeiten dieser Art; sie waren dem gesammten Volke so heilig, daß die Provinz Elis, in welcher die weite Ebene von Olympia sich ausbreitete, gleichsam als ein unantastbares Kleinod betrachtet wurde und bei allen innern Kriegen fast immer von Feindseligkeiten verschont blieb.

Im Angesichte von ganz Griechenland fanden hier die Wettkämpfe in allen Uebungen körperlicher Kraft und Gewandtheit Statt. Während der Feier ruhte jede Fehde; selbst die erbittertsten Feinde legten die Waffen nieder und eilten als Brüder zu dem gemeinsamen Feste. Nach Beendigung desselben, welches fünf Tage währte, wurden die Preise vertheilt, und die Namen der Sieger erklangen im tausendstimmigen Jubel der Anwesenden. Nur ein Olivenzweig war

der Ehrenpreis des glücklichen Siegers; aber diese einfache Auszeichnung überstrahlte den Ruhmesglanz einer Königskrone. Sie verherrlichte nicht allein den Sieger, sondern auch seine Familie, seine Vaterstadt, die ihn bei der Rückkehr feierlich empfing und seinetwegen neue Feste auf öffentliche Kosten veranstaltete. Ein Bürger von Rhodus, Diagoras, starb vor Freude über den Sieg, den seine beiden Söhne errangen, aber man rief ihm glückwünschend zu: Stirb, Diagoras! Dir bleibt nichts mehr zu wünschen übrig.

Auch geistige Kämpfe waren mit den olympischen Spielen verbunden: Dichter, Redner, Geschichtschreiber, Flötenspieler und andere Künstler verherrlichten das Fest und errangen nicht geringern Ruhm, als jene. Auf diese Weise wurde alles Große und Schöne, was die Stille der Einsamkeit geschaffen, in die lebendige Mitte des Volkes gebracht. Die olympischen Spiele kehrten alle vier Jahre wieder und standen in so hohem Ansehen, daß die Griechen in der Folge die öffentliche Zeitrechnung nach Olympiaden, deren jede also einen Zeitraum von vier Jahren umfaßt, bestimmten. Das Jahr 776 v. Chr. ist dabei als der Anfang der olympischen Festspiele angenommen.

Die hervortretendsten Eigenschaften im Volkscharacter der alten Griechen sind Liebe zur Freiheit und lebendiger Sinn für das Schöne. Für ihre Freiheit kämpften sie mit unsterblichem Heldenmuthe in den Perserkriegen: auf den Ebenen von Marathon unter Miltiades, den übermüthigen, weit überlegenen Feind zur Rückkehr nach Asien zwingend (490 v. Chr.); für die Freiheit starb Leonidas mit seiner kleinen Spartanerschaar den Heldentod in den Engpässen von Thermopylä (480), schlug in demselben Jahre Themistokles die entscheidende Schlacht bei Salamis, und ein Jahr später der Spartaner Pausanias die Schlacht bei Platää, welche beide die Unabhängigkeit Griechenlands vollendeten.

Mit der Freiheitsliebe der Hellenen ging ihr angeborener Schönheitssinn Hand in Hand. „Die Griechen — sagt J. J. Winckelmann, der Vater der alten Kunstgeschichte — scheinen Schönheiten entworfen zu haben, wie man einen Topf

dreht; denn fast alle Münzen ihrer freien Staaten zeigen Köpfe, die vollkommner sind von Form, als alles, was wir in der Natur kennen." — Sie waren ein schöner Menschenschlag von regelmäßiger, harmonischer Gesichtsbildung und kräftigem, durch alle Künste der Gymnastik veredelten Körperbau: die Stirn mäßig gewölbt, nicht allzu hoch, die Augen hell und glänzend, der Blick durchdringend und tief, die Nase klein und regelmäßig, um den Mund ein leichtes, halb spöttisches, halb wohlwollendes Lächeln, das herausfordert und reizt, dazu der Schmuck des lockigen Haares, das in Fülle auch in dem schön gekräuselten Barte sich zeigt.*) Wie anmuthig und edel gebildet ist bei den Frauen der schlanke Nacken, der Hals, die Schultern, die Arme! In diesen Nacken, die sich in Wellenlinien biegen und wiegen, spricht sich etwas vom Schwan und von der Taube aus.

Da wir gerade von den Frauen sprechen, so sei auch von dem ehelichen Leben der Griechen hier Einiges gesagt. Die Ehe galt den Griechen für heilig, und schon in den frühesten Zeiten waren harte Strafen auf die Verletzung derselben gesetzt. Dennoch herrschte unter den Spartanerinnen große Zügellosigkeit und es kam so weit, daß man sprüchwörtlich zur Bezeichnung weiblicher Unsittlichkeit und Ausgelassenheit die Spartanerinnen nannte. Dagegen zeichneten sich die athenischen Frauen durch reine Sitten und häusliche Tugend aus. Freilich fehlte es ihnen großentheils an Bildung und Liebenswürdigkeit, da sie, an blos mechanische Geschäftigkeit gewöhnt, in ihren Frauengemächern ein sehr einförmiges, eingezogenes Leben führten. Im Allgemeinen waren in Griechenland die Männer schöner als die Frauen;

*) „Das Eigenthümliche des griechischen Profils besteht darin, daß es einen sanften, ununterbrochenen Zusammenhang zwischen den oberen und unteren Gesichtstheilen erzeugt. Die Nase wird dadurch der Stirn, dem Sitze des Geistes, angeeignet und erhält selber einen geistigen Charakter, während bei einer tief einschneidenden Nasenwurzel der Ausdruck einer scharfen Trennung des Geistigen und Animalischen entsteht. Das volle Kinn aber gab diesem schönen, harmonischen Ganzen gleichsam die feste, abschließende Basis." (Adolf Stahr, Torso. I. 9.)

ein Demos, Charmides, Pyrilampos wurden durch ihre Schönheit unsterblich, Alkibiades und Xenophon glänzten nicht minder durch männliche Schönheit, als durch Geistesgaben. Die Ehen wurden weniger aus zärtlicher Neigung, als vielmehr aus Familienrücksichten geschlossen, weil nur auf Kinder von Bürgerinnen das Bürgerrecht überging. Da die Frauen wenig an die Oeffentlichkeit traten, da man sie vernachlässigte, ihnen keine Liebe bewies, ihren Geist nicht bildete, so war natürlich ihr Einfluß auf die Gesellschaft von geringer Bedeutung. — „Wir haben — sagt Demosthenes in einer seiner Reden — Hetären zum Genuß für den Geist, Dirnen zur Befriedigung der Sinnlichkeit, rechtmäßige Ehefrauen, die uns Kinder von unserm Blute geben und unser Haus sorgsam hüten." — Die anständige Frau, die Jungfrau, Gattin und Matrone sah sich im Innern des Hauses zu einer traurigen Dienstbarkeit verurtheilt. Kaum daß sie eine Stufe höher als die Sklaven stand.

Der Umgang mit Hetären galt in Griechenland nicht für entehrend und war gerade in den glänzendsten Zeiten Athens fast allgemein. Die Hetären (d. i. Freundinnen) waren meist geborene Sklavinnen oder Fremde; Bürgerinnen, wenn sie sich diesem Gewerbe hingaben, verloren ihr Bürgerrecht. Durch freien Umgang mit den Männern, und zwar mit den ausgezeichnetsten, erlangten sie einen hohen Grad von Bildung und Feinheit im Umgange. Ihre Anmuth, ihr Geist, ihre Vertrautheit mit erheiternden Künsten, ihre Unterhaltungs- und Darstellungsgabe fesselten selbst die gebildetsten Staatsmänner, Redner, Philosophen und Dichter, wie einen Perikles Alkibiades, Hyperides, Plato und Sokrates. Die berühmteste aller Hetären, Aspasia, war des Perikles vertraute Freundin, des Sokrates Gefährtin und Rathgeberin. Dem Perikles, diesem Meister in der Staatskunst, der es verstand, zugleich König und Bürger einer Republik zu sein, wußte sie die dauerndste Liebe einzuflößen. Die Athener nannten sie die Here (Juno), sowie Jenen den olympischen Zeus. Sie soll ihn auch in der Beredtsamkeit unterrichtet haben. Sie selbst leistete Ausgezeichnetes in dieser Kunst, und der Geschicht-

schreiber Thukydides hat eine ihrer Reden, die sie zum Gedächtniß der Athener, die auf den Ebenen von Leschia gefallen waren, öffentlich hielt, der Nachwelt aufbewahrt. Die Griechen erblickten in Aspasia das irdische Abbild unsterblicher Schönheit und jubelten ihr zu: „Die Schönheit ist die Herrscherin über Alles; sie hat keine Feinde, sie erweckt nur Liebe und Bewunderung; sie zeigt sich und Jeder liebt sie sofort; sie mildert die Sitten, bildet den Reiz des Lebens, ermuntert zum Streben nach Ruhm und läßt mehr Tugenden erblühen, als alle Schulen der Philosophen."

Nach des Perikles Tode heirathete Aspasia den Lysikles, einen bisher unbekannten Mann, der aber bald, durch ihren Geist angeregt, in Athen großen Einfluß erlangte. Auch andere Hetären haben sich unsterblich gemacht: die Namen einer Lais und Phryne wurden in ganz Griechenland mit Entzücken genannt; Dichter und Künstler verewigten sie; Phryne diente dem Praxiteles als Modell bei seinen Venusbildern. Kein prächtigeres Monument gab es in Hellas, als jenes, welches in der Nähe Athens Harpalos seiner geliebten Pythionice errichtete, und Lamia beherrschte, selbst noch in spätern Jahren, den stolzen Demetrios, den Städtebezwinger.

Das den Griechen angeborene lebendige und tiefe Gefühl für Schönheit und das Bedürfniß, diesem Gefühle äußere Gestaltung zu geben, bewirkte, daß die Kunst unter ihnen eine Verbreitung, eine Bedeutsamkeit und einen Höhepunkt der Vollendung erreichte, wie wir weder vor noch nach ihnen etwas Aehnliches in der Geschichte wiederfinden. Die Kunst war in Griechenland mit dem ganzen Volksthum innig verwachsen; sie bildete einen Bestandtheil ihres öffentlichen Lebens; Kunstsinn war eine allen Klassen gemeinsame Gabe.

In der Baukunst der Griechen war vorzugsweise Symmetrie (Ebenmaß) und Harmonie (Uebereinstimmung aller Theile) vorherrschend; jedes Bauwerk bildete ein schönes

Ganze. Ein Hauptbestandtheil der griechischen öffentlichen Gebäude sind die Säulen, deren es drei, besonders durch ihre Kapitäle unterschiedene Ordnungen giebt: die kräftige, schmucklose dorische trägt den Charakter der Großartigkeit, der majestätischen Schönheit, die keine feinen Zierrathen, sondern die einfachste Schönheit der Linien zeigt; die schlanke ionische mit gelocktem Kapitäl zeigt Anmuth und Zierlichkeit; die korinthische endlich, die geschmückteste, prächtigste Säulenordnung giebt das Bild architektonischer Pracht.

Während die orientalischen Völker in der Massenhaftigkeit der verwirrenden Kolossalität einem dunkeln Triebe nach dem Erhabenen Ausdruck zu geben suchten, so erreichen dagegen die Griechen durch maßvolle Beschränkung, einfache Klarheit, harmonische Gliederung den Eindruck höchster Würde und festlicher Erhebung. In der Gesammtform ihrer marmorstrahlenden Tempel tritt uns die hohe Anmuth eines freien Bewußtseins, die heitere Sinnlichkeit eines edleren Volksgeistes entgegen, während uns die orientalischen Schöpfungen des Alterthums stets an den unklaren Ausdruck sklavischer Gesinnung, starren Kastengeistes, düsterer Religionsanschauung erinnern.

Man unterscheidet gewöhnlich drei Entwickelungsstufen der griechischen Baukunst.

Die erste Periode erstreckt sich etwa von der Zeit des Solon bis zu den Perserkriegen (ungefähr 594 bis 470 vor Chr.). Das Griechenthum bewahrte noch seine einfache ursprüngliche Kraft; die einzelnen Staaten hatten sich schon in scharfer Selbständigkeit ausgeprägt und erfreuten sich eines aufgeweckten materiellen und geistigen Lebens, daß sich namentlich zu Athen durch zahlreiche künstlerische Unternehmungen, durch die Pflege der Dichtkunst, durch die Sorge für Sammlung der homerischen Gesänge offenbarte. Die Bauwerke dieser Zeit, nur in geringer Anzahl noch bis auf unsre Tage erhalten, sind noch vorwiegend in einem strengen, alterthümlichen und selbst schwerfälligen Stil ausgeführt.

Die zweite Periode reicht etwa von den Perserkriegen

bis zur makedonischen Oberherrschaft (470 bis 338 vor Chr.) Die begeisterte Erhebung, durch welche Griechenland die drohende Uebermacht der asiatischen Barbaren zurückschlug und die gefährdete Freiheit siegreich vertheidigte, steigerte das nationale Leben der Griechen zu allseitiger Entfaltung und hob namentlich Athen auf die Höhe der reichsten und wundervollsten Kunstblüthe, wie sie die Welt je gesehen. Zwar wurde durch die Eifersucht zwischen Athen und Sparta die unvergleichliche Harmonie des hellenischen Lebens vielfach getrübt und sank in Folge des peloponnesischen Krieges (431 bis 404 v. Chr.) von seiner bewunderten Höhe; aber trotzdem behauptete die hellenische Kunstbildung noch lange ihre Bedeutung. Namentlich ist es die Architektur, welche in diesem Zeitraum die letzten Anklänge der alterthümlichen Schwerfälligkeit abstreift und sich zu edelster Grazie und heiterer Klarheit entfaltet.

Den Uebergang von der älteren, strengern Weise bezeichnet der Tempel zu Aegina, der gleich nach den Perserkriegen zu Ehren der Pallas Athene erbaut zu sein scheint, während der Theseustempel zu Athen sich bereits den vollendetsten Bauwerken Griechenlands anreiht.

Die Akropolis war im Alterthume das schönste Kleinod Athens. Von dem über der Stadt erhabenen Plateau steigt der gewaltige Felsberg, der diese Burg trägt, in der schönsten Form, nach allen Seiten frei, empor bis zur Höhe von 450 Fuß über dem Meeresspiegel, 350 Fuß über der Stadt — ein längliches Viereck, gegen 1000 Fuß lang und 500 Fuß breit, mit schroffen Abstürzen, nur im Westen sanft abfallend, am obersten Rande von einer, mit Zinnen gekrönten Mauer umfaßt, die ihn umzieht, wie das Diadem das Haupt eines Herrschers.

Die Akropolis schloß das Herrlichste von Kunstwerken ein, was das alte Athen aufzuweisen hatte. Ihre Hauptzierde war der **Parthenon**, der Festtempel der Pallas Athene. Dieses prächtige Gebäude, welches noch in seinen Trümmern die Bewunderung der Welt erregt, war 217 Fuß lang, 98 breit und 65 hoch. Von den Persern zerstört, wurde es herr-

licher von Perikles aufgebaut. Die Baumeister dieses Neubaues waren Iktinos und Kallikrates. Hier stand die Bildsäule der Athene von Phidias, dieses Meisterwerk der Bildhauerkunst, aus Elfenbein gebildet und reich mit Gold verziert. Den Eingang zum Parthenon bildeten die **Propyläen**, aus weißem Marmor gebaut. Wie mußte dieses Thor imponiren, als es in seiner vollen Pracht und Größe dastand, ein Marmorthor, wie wohl keine andere Burg auf Erden je besessen! Perikles ließ es durch den Baumeister Mnesikles bauen; in fünf Jahren (436—431 v. Chr.) ward es vollendet und kostete über zweitausend Talente oder in runder Summe dritthalb Millionen Thaler. Dicht neben dem Parthenon lag das **Erechtheion**, der dritte Prachtbau der Akropolis, so benannt nach dem Held Erechtheus, den die Göttin Athene hierher versetzt hatte. Dies war der eigentliche Cultustempel der Göttin; er umfaßte viele verschiedene Heiligthümer in mehreren, mit einander verbundenen Räumen und umschloß nicht allein das heilige Bild der Göttin, sondern auch die Gräber der alten Heroen des Landes, das Heiligthum der Nymphe Pandrosos und des Kekrops, sowie eine Menge als göttlich verehrter Wahrzeichen.

Als Perikles, der Schöpfer so erhabener Kunstdenkmäler, mit dem Plane umging, auf der Akropolis einen Tempel der Pallas Athene zu erbauen, der des Ruhmes und des Reichthumes des Volkes, sowie seiner Dankbarkeit gegen die Schirmherrin der Stadt würdig sei, besprach er diese Idee mit seinen Freunden, dem weisen Anaxagoras, dem Bildhauer Phidias und mit der für alles Schöne begeisterten Aspasia. In ihrer Unterhaltung gewannen seine Gedanken Form und Ausdruck. Phidias zog die Baumeister Iktinos, Kallikrates, Mnesikles zur Berathung, und der ursprüngliche Entwurf erweiterte sich mehr und mehr. Nun veranlaßte Perikles eine Versammlung der Bürgerschaft, deren Einwilligung zu so großartigen, weit aussehenden Unternehmungen erforderlich war. Er sprach mit Begeisterung von dem Reichthum und der weitausgebreiteten Herrschaft Athens über Land und Meer, von dem Dank und der Verehrung, die man den Göttern für solche Gaben

schuldig sei und wie man sich solcher Pflicht durch Errichtung großartiger Kunstwerke auf der Akropolis zum unvergänglichen Ruhme Athens entledigen werde. Als man ihm die großen Kosten entgegenhielt, die dem Staate dadurch erwüchsen, erklärte er: weigere sich der Staat, die Kosten zu tragen, so werde er diese aus eigenen Mitteln bestreiten, dann aber auch als Begründer seinen Namen auf die Werke setzen lassen. Diese Worte weckten in allen Herzen den Stolz, die Begeisterung für den Ruhm des Vaterlandes, und die Vorschläge des großen Redners fanden allgemeine Zustimmung.

Darauf stand Phidias auf, um die Entwürfe weiter darzulegen. Als er von der Errichtung der großartigen Bildsäule zu Ehren der Göttin sprach, äußerte er, eine namhafte Summe ließe sich ersparen, wenn man statt Elfenbein und Gold, Marmor dazu verwende; dieser Stoff sei zwar weniger kostbar, weniger der Göttin und des athenischen Volkes würdig, aber doch ebenfalls schön und viel wohlfeiler. Aber die Bürgerschaft verwarf unter Murren diesen Vorschlag; das kostbarste Material, Elfenbein und Gold, wurden zur Ausführung bestimmt.

Athen stand in dieser Zeit auf dem Höhepunkte seiner Größe, seines Ruhmes. Hier war der Hauptsammelplatz aller Künstler und Gelehrten von Bedeutung; hier fanden sie die wirksamste Ermunterung, ihr Talent geltend zu machen. In jedem Winkel der Stadt war Leben und rastlose Thätigkeit vom Morgen bis zum Abend. Hier übten sich Jünglinge und Männer in Kampfspielen, dort strömten sie den offenen Hörsälen zu, um den Lehren der Weisheit zu lauschen. Auf dem Marktplatze, wo sich zu bestimmter Zeit alle Bürger zur gemeinschaftlichen Berathung versammelten, ließen sich beredte Redner hören, durch gewandte und künstlerische Darstellung die Volksmenge bezaubernd. Auf den Hafenplätzen wimmelte es von ankommenden und abgehenden Schiffsleuten.

Diese Blüthe des öffentlichen Lebens verdankte Athen hauptsächlich der Thätigkeit, der Umsicht, dem Kunstsinne des großen Perikles, der von den Schätzen, die man den besiegten Persern abgenommen, den edelsten Gebrauch machte.

Durch sein offenes, biederes und würdevolles Wesen, durch seine hinreißende Beredtsamkeit hatte er Aller Herzen gewonnen. Das sonst so herrschsüchtige Volk der Athener ließ sich von ihm am Gängelband leiten. Was er rieth, das kam zur Ausführung; wen er anklagte, der wurde verurtheilt; wen er vertheidigte, ward freigesprochen. „Er trägt den Donner und den Blitz auf seiner Zunge!" sagte man von ihm, und nicht anders nannten ihn seine Mitbürger, als den „Olympier" (den Himmlischen).

Die atheniſchen Meister, namentlich der Baumeister Iktinos, wurden auch außerhalb Athens verwendet, um den Göttern würdige Wohnungen zu erbauen, und nach ihnen bildeten sich Meister in verschiedenen andern, die Kunst pflegenden Städten. So bauten Iktinos, Metagenes und Xenokles den großen Tempel der Demeter zu Eleusis auf den Trümmern des von den Persern zerstörten. Er bestand in einem gleichseitigen Viereck, durch vier Säulenreihen in fünf Schiffe getheilt, mit unterirdischen Räumen für die Feier der Mysterien. In gleicher Weise wurde Iktinos nach Phigalia in Arkadien berufen und errichtete daselbst zu Bassä dem Apollo einen berühmten Tempel, in welchem besonders die als ionische Halbsäulen geformten Wandpfeiler Bewunderung fanden.

Auch der Zeustempel zu Olympia, wo sich in bestimmten Zwischenräumen ganz Hellas zur Feier großartiger Nationalfeste zu versammeln pflegte, genügte dem Schönheitssinne der Griechen nicht mehr, und unter Leitung eines sonst unbekannten Meisters, Libon, ward ein neuer aufgeführt, ungefähr zu derselben Zeit, als der Parthenon entstand, und beinahe in denselben architektonischen Verhältnissen. Der Tempel hatte eine Höhe von 64 Fuß, eine Breite von 90, und eine Länge von 217. Die Mitte des Innern war unbedeckt, nur die prachtvolle Bildsäule des Zeus durch das vorspringende Dach geschützt. Die Seitengänge waren mit Platten von pentelischem Marmor, in Dachziegelform gearbeitet, bedeckt. An jeder Seite des Hauptgiebels strahlte eine goldene Vase, auf der Spitze aber eine Siegesgöttin von gleichem Metalle und zu ihren Füßen ein Schild mit dem

Medusenhaupte in erhabener Arbeit. Die im Innern des Tempels thronende Bildsäule des Zeus, ein Werk des berühmten Phidias, war so kolossal (sie reichte fast bis an die Decke), daß ein Beschauer unwillkürlich ausrief: „Wenn der Gott sich von seinem Throne erhebt, so trägt er die Decke mit sich empor."

Die dritte Periode der griechischen Baukunst umfaßt die Zeit der makedonischen Oberherrschaft bis zum völligen Untergange der griechischen Freiheit, von 338 bis 146 vor Chr., in welchem letzteren Jahre Griechenland der römischen Uebermacht erlag und, nach der Eroberung Korinths durch Mummius, unter dem Namen Achaja römische Provinz ward. Wir begegnen in dieser Periode der Nachblüthe schon dem Haschen nach Effect, selbst auf Kosten des eigentlichen Kunststrebens. In der Architektur tritt an die Stelle der früheren reinen, maßvollen Richtung die Hinneigung zum Prachtvollen, Reizenden, selbst Pikanten in der Kunst, die sich in der Anlage glänzender Theater, Paläste und Denkmäler, auch luxuriöser Privatgebäude offenbart. Die prachtvolle korinthische Säulenordnung, Anfangs nur spärlich angewendet, kommt immer allgemeiner und massenhafter in Gebrauch und kann als eigentliches Kind dieser Zeit gelten. Man erzählt über den Ursprung dieser prunkvollen Decoration: Kallimachos, ein Baumeister zu Korinth, habe einst einen Blumenkorb wahrgenommen, aus welchem Blätter und Triebe der Wucherpflanze Akanthus (Bärenklau) hervorgewachsen seien, die ein darüber liegender Stein anmuthig nach allen Seiten niedergebogen habe. Nach diesem Muster habe der Künstler zuerst das prächtige korinthische Kapitäl aus acht äußeren und ebensoviel inneren Akanthusblättern und Blumenstengeln unter der darauf ruhenden abgerundeten Platte geformt.

Eines der merkwürdigsten Bauwerke dieser Periode und unbedingt eines der zierlichsten Bauwerke des Alterthums ist das choragische Monument des Lysikrates zu Athen, auch wohl die Laterne des Demosthenes genannt. Lysikrates hatte für seine Leistungen bei Aufführung dionysischer Festchöre (Wettkämpfe zu Ehren des Bacchus) als Preis

des Sieges nach damaliger Sitte einen Dreifuß erhalten und ließ zur Aufbewahrung dieses Kleinods jenes Monument errichten. Obgleich an demselben nirgends eine Oeffnung war, durch welche das Licht in das Innere dringen konnte, so haben dennoch kluge Leute in Athen hier das Studirzimmer des großen Redners Demosthenes zu finden geglaubt und das Denkmal die Laterne des Demosthenes genannt. Auf quadratischem Unterbau erhebt sich, von eleganten korinthischen Halbsäulen bekleidet, ein runder, schlanker Oberbau mit anmuthigem Reliefffries, welcher die Geschichte des Bacchus, die tyrrhenischen Seeräuber besiegend und in Delphine verwandelnd, darstellt, und reichem Gesimse bekrönt. Die Dachkuppel besteht aus einem Steine und ist mit großer Eleganz so ausgearbeitet, als wenn Dachziegel in Form von Olivenblättern aufgelegt wären. Alles ist aus edlem penteliſchen Marmor gearbeitet. Auf dem Gipfel des Monuments ragt eine üppige Wunderblume mit weiter Krone empor, um den Dreifuß aufzunehmen und zu stützen.

Unter die bewundertsten Bauwerke dieser Zeit gehört ferner das Mausoleum zu Halikarnaß, ein kolossales Grabmal, welches die Königin Artemisia ihrem 354 gestorbenen Gemahl Mausolus errichtete. Ferner sind hervorzuheben: das Grabmal des Theron zu Agrigent, der Athenetempel zu Priene, der Apollotempel zu Milet u. s. w.

Drittes Kapitel.

Erste Anfänge und Blüthe der griechischen Plastik. Glanzperiode unter Perikles bis zur Zeit Alexander's des Großen.

Ursprünglich stellten die Griechen ihre Gottheiten durch unförmliche Felsblöcke oder viereckige Steine dar. Zu Pherä in Arkadien sah man noch zur Zeit des Pausanias dreißig

Steine dieser Art. Dann setzte man Köpfe auf die Steine. Später wurde das Geschlecht, das sich in den ganz roh ausgeprägten Gesichtszügen nicht erkennen ließ, in der Mitte des Steines plump angedeutet. Nicht lange währte es, und Dädalos, der „Schnitzer", that einen Schritt weiter, indem er den untern Theil seiner Hermen trennte und ihm die Form von Beinen gab. Von ihm an rechnet Winckelmann den alten Stil der griechischen Bildnerei. Bald mischte man auch verschiedene Stoffe, fertigte hölzerne Bildsäulen mit marmornem Kopf und dergleichen Armen, oder legte einzelne Theile mit Elfenbein und Gold aus, gab den Bildsäulen goldene Wimpern, silberne Nägel und Augen von Edelsteinen, strich sie auch wohl, besonders die Gewänder, mit bunten Farben an oder verfertigte diese aus rothbraunem und anderem Marmor.

In dieser schon etwas vorgeschrittenen Zeit werden die Götter meistens thronend oder in einer ruhigen und festen Stellung gebildet; auf Liebreiz wird nicht gesehen: die Glieder sind gewaltig und kräftig, der Ausdruck starr und ernst, und den kolossalen Statuen der Götter werden oft kleinere, niedere Gottheiten oder sonstige Heiligthümer auf die ausgestreckte Hand gestellt. Schon treten mythologische Gruppen zur Ausschmückung der Tempel in den Giebelfeldern, dem Fries, den Metopen (Zwischenfeldern) ꝛc. auf, und in diesen Ausschmückungen wird entweder auf die Gottheit, welcher der Tempel geweiht war, oder auf die Stammessagen des Weihenden Bezug genommen.

Die Insel Aegina war kurz vor und während des Kriegs mit den Persern der Hauptsitz der griechischen Kunst, welche sich damals eben in der Periode ihres Ueberganges aus dem alten in den höheren, erhabenen Stil befand. Die äginetischen Künstler arbeiteten in Thon, Holz, Erz und Marmor; auch die ersten Silbermünzen sollen, um das Jahr 800 v. Chr., dort geprägt worden sein. Namentlich kennen wir von Künstlern, die auf der Insel Aegina lebten: Smilis, Kallon und Onatas. Bedeutend in den Vordergrund der Kunstgeschichte trat in neuerer Zeit die äginetische Kunst in Folge von Aus-

grabungen, die 1811 von einer Gesellschaft von Deutschen, Engländern und Dänen an den Ruinen des Tempels der Pallas oder des Zeus Panhellenios angestellt wurden, deren Ausbeute unter Anderm dreißig theils ganze Figuren, theils Bruchstücke solcher ergab. Sie wurden von dem damaligen Kronprinzen, nachherigen König Ludwig von Baiern angekauft, von Thorwaldsen restaurirt und bilden jetzt, im Aeginetensaale aufgestellt, eine der Zierden der Münchener Glyptothek. Die Figuren sind von verschiedener Höhe, stehend, sitzend und liegend, und bildeten offenbar die Ausfüllung der beiden Giebelfelder des ausgegrabenen Tempels. Jede Gruppe endet sich zu beiden Seiten mit der stehenden Statue der Pallas Athene. Am besten erhalten sind die Figuren des hintern Giebels. Sie stellen wohl den Kampf der Griechen und Trojaner um den Leichnam des Achilleus dar. Den vordern Giebel füllt der Kampf des Telamon gegen den Laomedon. Wahrscheinlich entstanden diese beiden Gruppen in der Zeit kurz vor der Schlacht bei Salamis. Die Körperformen sind fein, aber strenge Abbilder der Natur, nirgends idealisirt; Knochen, Muskeln, ja sogar Adern sind deutlich hervorgehoben, und die Köpfe zeigen jenes unheimliche Lächeln, das die Bildwerke der Periode vor Phidias charakterisirt. Dem Marmor war hier und da vergoldete Bronce angefügt, wie noch viele Löcher an den Statuen erkennen lassen, aus denen man die Stelle der angehängten Waffenstücke ermitteln kann. Auch die Locken waren zum Theil aus Draht angesetzt. An den Waffen, Kleidern, Augäpfeln und Lippen, nicht aber an den übrigen Körpertheilen findet man noch Spuren von Farben.

Andere Ueberreste der früheren griechischen Bildnerei wurden 1823 zu Selinunt entdeckt und befinden sich jetzt in Palermo; sie zeigen ebenfalls Spuren von Bemalung. Im britischen Museum zu London befindet sich ein Fries von einem großen Grabmal in Xanthus, das 1838 von Fellows aufgefunden wurde, und das Dresdener Antikenkabinet bewahrt eine Bildsäule der Athene, auf deren Peplos (das große übergeworfene Gewand) der Gigantenkampf im Relief dargestellt ist.

In der Bildung der Köpfe zeigen die Kunstwerke dieser Zeit gewisse Grundformen, welche theils aus alterthümlicher Unvollkommenheit der Kunst, theils aus einer unschönen Auffassung nationaler Züge hervorgehen und schließlich so zum allgemein herrschenden Typus wurden, daß man sie noch beibehielt, als schon ein tiefer eingehendes Studium der Natur die Kunst in der Bildung der übrigen Körpertheile eine höhere Ausbildung erlangt hatte. Unter diese Eigenthümlichkeiten gehört die weit zurückstehende Stirn, spitze Nase, eingezogener Mund mit emporgerichteten Winkeln, flache, langgezogene Augen, starkes eckiges Kinn, flache Wangen und sehr hochliegende Ohren.

Die Bewegungen der Gestalten haben oft etwas Gewaltsames, aber auch, bei einer großen Lebhaftigkeit, immer eine gewisse Steifheit, etwas Schroffes und Eckiges; dagegen zeigt sich eine große Zierlichkeit in den sauber und regelmäßig gefalteten Gewändern, den zierlich geflochtenen, drahtförmig gewundenen und symmetrisch geordneten Haaren und in einer eigenthümlichen Haltung der Finger, die beim Anfassen von Sceptern, Stäben, oder beim Aufnehmen der Gewänder immer wiederkehrt, sowie im schwebenden Gange und zahlreichen andern Einzelheiten.

Wenn in dieser Periode des Aufstrebens ein Ringen des Geistes mit der Masse um die Form vorwaltet, so finden wir in der nun folgenden, zweiten Periode der griechischen Plastik, wie der Geist die Form völlig durchdrungen hat. Hier herrscht die freie Begeisterung, die mit innerer Nothwendigkeit die Formen für die Ideale plastischer Schönheit schafft.

Diese zweite Periode umfaßt die Zeit des Perikles bis zum peloponnesischen Krieg (460—429 v. Chr.). Athen war der Mittelpunkt griechischer Bildung geworden. Die in den Perserkriegen erbeuteten Schätze wurden anfänglich zwar zur Befestigung der Stadt, dann aber zu großartiger Ausschmückung derselben verwendet; es entstand der Tempel des Theseus, der Parthenon, die Propyläen, das Odeon und viele andere Prachtbauten. Die Bildhauerkunst blieb nicht zurück

und verbreitete sich im Bunde mit der schönen Baukunst über den gesammten Peloponnes.

Anfangs zeigen die Kunstwerke dieser Epoche noch immer die Ruhe und Strenge der ältern Entwickelungsstufe. Bald aber entwickelt sich eine größere Sinnlichkeit und Leidenschaft. Schon die Arbeiten eines Kalamis und Pythagoras, die den Uebergang zu der glanzvollsten Epoche der griechischen Plastik bilden, sind, obgleich nicht frei von aller Härte, doch bewunderungswürdig durch feine Beobachtung der Natur und lebendige Darstellung.

Die Glanzperiode der griechischen Plastik beginnt mit

Phidias,

dem erhabensten Meister unter den griechischen Bildhauern, dem Sohne des Charmides, um's Jahr 500 v. Chr. zu Athen geboren. Er begann seine Thätigkeit etwa 480 v. Chr. und erreichte die Höhe seines Ruhmes unter Perikles, auf dessen Anregung er das reifste und vollendetste seiner Werke, das Standbild der Pallas Parthenos für den Parthenon zu Athen aus Gold und Elfenbein schuf. Als höchste Leistung der Kunst im ganzen Alterthum galt sein goldelfenbeineres Kolossalbild des Zeus zu Olympia. Erst des Goldunterschleifs, dann der Gotteslästerung angeklagt, starb Phidias im Kerker, vielleicht an Gift.

Sein berühmtes vierzig Fuß hohes Standbild der Pallas im Parthenon stand, durch die Dachöffnung hell erleuchtet, dem östlichen Eingang des Tempels gegenüber, glänzend von Gold und Elfenbein. Ein Helm von lauterem Golde deckte das Haupt der Göttin; darunter blickte, in edlem griechischem Profil, das Angesicht ernst und mild hervor. Die eine Hand trug eine (vier Ellen hohe) Siegesgöttin, die andre umschließt die Lanze, während sich zu den Füßen der Göttin die heilige Schlange des Erichthonius windet. Der Aegispanzer mit dem Gorgonenhaupt deckt die Brust; der Schild mit den Bildern des Gigantenkampfes und der Amazonenschlacht lehnt zur Seite, zum Zeichen friedlicher Ruhe. Selbst der Rand der Sandalen ist mit Darstellung von Centaurenkämpfen

geschmückt, und die Basis des Standbildes zeigte eine Reliefdarstellung der Geburt der Pandora. All dieser Reichthum diente aber nur dazu, die großartige Einfachheit, die ruhige Würde der Gestalt noch mehr hervorzuheben.

Außer diesem Meisterwerk befand sich auf der Akropolis noch eine andere, eherne, Kolossalstatue der Pallas Athene von der Hand des Phidias; sie stand, aus der marathonischen Beute gearbeitet, als ein Siegeszeichen, zwischen dem Parthenon und den Propyläen im Freien, wohl an siebzig Fuß hoch, so daß sie den Schiffern auf hohem Meere schon von fern sichtbar ward. So suchten die alten Meister ihren Werken nicht nur die möglichst vollendete Form, sondern auch die geeignetsten Standpunkte zu geben, wodurch diese Form zur vollen Anschauung gebracht wurde. Es verschmolzen die erhabensten Werke der Skulptur und die Schöpfungen der Baukunst mit den malerischen Formen des hellenischen Landes und leuchteten schon aus weiter Ferne den nahenden Schiffern entgegen, als herrliche Verkörperung des Geistes, welcher das ganze Volk der Hellenen durchdrang.

Viele Jahrhunderte lang standen die auf der Akropolis in reicher Fülle vereinigten Meisterwerke griechischer Kunst unversehrt, ein Gegenstand der Bewunderung für Einheimische und Fremde. Die Römer, aus Achtung vor einem Glauben, der ihrem eigenen so nahe verwandt war, trugen Scheu, die Tempel zu berauben, die mit den herrlichsten, den Göttern dargebrachten Weihegeschenken geschmückt waren. Nach dem Siege des Christenthums über das Heidenthum zog die heilige Jungfrau schützend und segnend in die Tempel der alten Griechen ein, und zur Zeit der Völkerwanderung brachen sich die Fluthen der wilden nordischen Schaaren an der unersteiglichen Felshöhe der alten Götterburg. Selbst die Türken, die unter Omar (1456) die Stadt der Minerva eroberten, zerstörten nichts von den größeren Monumenten. So erhielten sich diese bis ins siebzehnte Jahrhundert.

Als aber im Sommer des Jahres 1687 die Venetianer unter dem Feldmarschall Graf Königsmark und dem Generalkapitän Morosini (es waren leider auch deutsche Hülfstruppen

dabei) gegen Attika heranzogen, um dieses, gleich dem übrigen Peloponnes, den Türken zu entreißen, da war die Stunde der Zerstörung gekommen. Die Türken räumten Athen und zogen sich auf die Akropolis zurück, die nun von den Venetianern beschossen wurde. Gleich Anfangs schlug eine Kugel in ein türkisches Pulvermagazin in der Nähe der Propyläen und zertrümmerte den wohlerhaltenen Tempel der Nike (Siegesgöttin). Aber das Entsetzlichste geschah einige Tage darauf. Eine Bombe traf den Parthenon. Dorthin hatte der türkische Pascha ebenfalls Pulver- und andre Vorräthe bringen lassen, und der Tempel, dessen Herrlichkeit zwei Jahrtausenden getrotzt hatte, ward mitten auseinander gerissen, so daß zwei große, von einander geschiedene Ruinen entstanden. Nur wenige Monate lang behaupteten die Sieger den Besitz Athens; eine Anzahl edler Kunstgebilde, die sie losbrechen und fortschaffen ließen, war der ganze Lohn für solchen Vandalismus. Bald mußten sie Attika verlassen auf Nimmerwiedersehn; den Verwüster, Königsmark, raffte bald darauf die Pest im Lager auf Negroponte hinweg.

In neuerer Zeit hat ein Engländer, Lord Elgin, die Verwüstungen auf der Akropolis vervollständigt. Als englischer Gesandter in Konstantinopel (seit 1799) hat er seine einflußreiche Stellung zu den großartigsten Kunsträubereien benutzt, indem er einen Ferman der türkischen Regierung, der ihm gestattete, „in Griechenland von allen Steinen zu zeichnen zu formen, auszugraben, auch wegzunehmen, was ihm beliebe" in vollster Ausdehnung ausbeutete. Ganze Schiffsladungen ausgegrabener und ausgebrochener Säulen, Reliefs, Capitäler, Friese, Kränze nahm er 1814 mit nach England. Zwar scheiterte eines der Schiffe bei der Insel Cerigo und der größere Theil der darin enthaltenen Schätze ging verloren; dennoch wurde das Uebrige, trotz der mißbilligenden Stimme Clarke's, der Elgin's Verfahren einen im Namen der englischen Nation verübten Tempelraub nannte, von der englischen Regierung laut Parlamentsbeschluß für 35,000 Pfund Sterling angekauft. Die Elgin'sche Sammlung, welche nach Canova's Urtheile das Höchste in der Kunst aus

den Zeiten des Phidias und Praxiteles enthält, wurde dem britischen Museum einverleibt, darunter die Trümmer von 14 Statuen, sämmtlich Meisterwerken, und mehr als 60 Basreliefs, die einst Zierden des Parthenon waren.

„Das ist das Loos des Schönen auf der Erde!"

Schon die oben genannten Werke des Phidias hätten genügt, diesen als den großartigsten Meister der Bildnerei erkennen zu lassen. Seinem Ruhme aber setzte er die Krone auf durch das kolossale Goldelfenbeinbild des Zeus zu Olympia, das von den Alten zu den sieben Wunderwerken der Welt*) gezäht wurde. Hier saß der Vater der Götter und Menschen, das Haupt mit einem Olivenzweig umschlungen, auf einem kostbaren Throne, in der Rechten eine Nike (Siegesgöttin), in der Linken das Scepter mit dem Adler haltend. Die Gesichtszüge des Gottes waren ernst und mild und offenbarten den ebenso huldvollen wie mächtigen Herrscher und Lenker der Götter- und Menschenwelt. Dem Phidias soll, ehe er diese berühmte kolossale Bildsäule von 40 Fuß Höhe schuf, nach langem vergeblichen Sinnen das Ideal des Gottes in der Seele aufgegangen sein, als er folgende Verse aus Homer's Ilias von einem Sänger vortragen hörte:

Also sprach und winkte mit schwärzlichen Brauen Kronion;
Und die ambrosischen Locken des Herrschers wallten ihm vorwärts
Von dem unsterblichen Haupt; es erbebten die Höhn des Olympos.

Phidias schuf dieses Standbild in den letzten acht Jahren seines Lebens aus Gold und Elfenbein, wobei jedoch zu be-

*) Die sieben Wunderwerke der alten Welt waren: die ägyptischen Pyramiden; die Mauern von Babylon; die sogenannten hängenden Gärten der Semiramis daselbst; der Dianentempel zu Ephesus; die Bildsäule des Zeus im Tempel zu Olympia; das Mausoleum zu Halikarnaß und der Koloß zu Rhodus.

merken ist, daß der Kern dieses und ähnlicher Werke aus Holz und Metallstäben, nur der dünne, künstliche Ueberzug aus jenen kostbaren Stoffen bestand. Länger als 800 Jahre thronte das Götterbild unversehrt in seinem Tempel, bis ein Brand im fünften Jahrhundert nach Chr. beide zerstörte. Nur in spätern Nachbildungen ist ein schwacher Abglanz des Meisterwerkes auf uns gekommen.

Noch viele andere Arbeiten des Phidias werden von den alten Schriftstellern namhaft gemacht, und es geht daraus hervor, daß seine Thätigkeit eine außerordentlich fruchtbare gewesen sein muß. Außer einer Menge von Götter- und Heldengruppen, sowie andern Statuen, namentlich der Aphrodite, des Hermes, Apollo, einer springenden Amazone ꝛc. wird auch eine Cikade, eine Fliege, eine Maus und ein Gemälde im Olympion zu Athen erwähnt, zum Beweis, daß seine Meisterschaft keine Art der Uebung verschmähte.

Als Schüler des Phidias sind bemerkenswerth: Alkamenes, Agorakritos, Päonios und Koletes.

Neben der attischen Schule bestanden auch anderwärts Kunstschulen, namentlich in Argos unter

Polykletos,

der unter den griechischen Künstlern dieser Zeit neben Phidias den ersten Rang einnimmt. Obgleich er diesem an idealer Begeisterung nachstand, sobald es Götterstatuen zu bilden galt, so war er doch unübertrefflich in Darstellung jugendlicher Gestalten. Er schuf das Jünglingsideal und kam, wie die Alten sagten, nicht über das glatte Kinn hinaus. Er stellte in den reinsten Formen alle anziehenden Stellungen der Knabengymnastik dar, und besonders hochgefeiert war sein, die Siegerbinde umlegender Knabe.

Doch würden wir diesem Meister, der dem Phidias zur Seite gestellt wird, Unrecht thun, wollten wir seine Bedeutung nur in solchen Bildwerken suchen, die zur Verherrlichung reizender Jugend dienten. Seine berühmteste Schöpfung war die argivische Juno, eine Kolossalstatue, die dem Range nach neben dem Zeus des Phidias stand, obgleich diesem an

Größe und Pracht nicht gleichkommend. Polyklet löste hiermit die Aufgabe, den Zeus des Phidias zu vermählen mit einer würdigen Götterkönigin, und erhob damit zugleich die Nationalgöttin seines Stammes und Volkes zum ewig gültigen Ideal. Durch den Tempelhof und durch die Vorhalle schreitend, wo die drei Grazien auf der einen Seite, das Brautbett der Götterkönigin auf der andern standen, erblickte der Besucher im Innern des Tempels die kolossale Gestalt der Göttin, sitzend auf goldenem Throne, das Haupt geschmückt mit goldenem Diadem. Die Horen und die Grazien waren auf der Krone halberhaben dargestellt. In der rechten Hand hielt sie das königliche Scepter, auf dem der Kuckuck saß (Zeus hatte sich der Sage nach, als er sich sehnte nach ihrer Umarmung, in einen Kuckuck verwandelt), in der Linken ein andres Symbol, den Granatapfel, während ihre Tochter Hebe, von einem andern Meister in Goldelfenbein gebildet, ihr zur Seite stand. Nackt waren die schönen Arme der Göttin, nackt der herrliche Leib bis zur Fülle des Busens. Auch für Polyklet war Homer's Dichtung Vorbild gewesen, um das Ideal der „weißarmigen" Here zu schaffen. Aus dem einzigen Beiwort „die Großäugige," welches er bei dem Dichter fand, bildete er das Ideal dieses Antlitzes, indem er mit dem großen, rundgewölbten Auge die übrigen Gesichtstheile, die Majestät der Stirne, die Pracht der Wangen, des Mundes reizende Hoheit und die Fülle des vollgerundeten Kinnes würdig vermählte.

Der römische Dichter Martial sang von diesem Werke:

Juno, dein Werk, Polyklet, darf Phidias selber dir neiden,
Wünschend, herrlicher Ruhm schmücke den eigenen Kranz;
Also strahlet das göttliche Haupt, und Paris auf Ida,
Hätt' er sie also gesehn, gab ihr den Apfel gewiß.

Von der Erhabenheit des Bildes giebt eine spätere Nachbildung in Marmor, der kolossale Junokopf in der Villa Ludovisi zu Rom eine lebendige Anschauung. „Wie ein Gesang Homer's!" ruft Göthe begeistert von diesem ergreifenden Werke aus, und Schiller ward von einem Abgusse dieses

Nachbildes so hingerissen, daß er (im funfzehnten Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen) die begeisterten Worte niederschrieb: „Es ist weder Anmuth noch Würde, was aus dem herrlichen Antlitz einer Juno Ludovisi zu uns spricht; es ist keines von beiden, weil es beides zugleich ist. Indem der weibliche Gott unsre Anbetung heischt, entzündet das gottgleiche Weib unsre Liebe. Aber indem wir uns der himmlischen Holdseligkeit aufgelöst hingeben, schreckt die himmlische Selbstgenügsamkeit uns zurück. In sich selbst ruht und wohnt die ganze Gestalt, eine völlig geschlossene Schöpfung, als wenn sie jenseits des Raumes wäre, ohne Nachgeben, ohne Widerstand; da ist keine Kraft, die mit Kräften kämpfte, keine Blöße, wo die Zeitlichkeit einbrechen könnte."

Die argivische Juno war das einzige Kolossalwerk Polyklet's, wenigstens das bedeutendste dieser Gattung. Außerdem erscheint er noch als Schöpfer des Hermes-Ideals. Seine Bildsäule dieses Gottes zu Lysimachia, aus Erz geformt, galt für eines seiner trefflichsten Werke. Auch von diesem besitzen wir eine Nachbildung in dem Merkur des Belvedere.

In der Technik war Polyklet der Vollender des Erzgusses und jener Kunst der Toreutik, welche aus Elfenbein und edlen Metallen ihre Werke bildete. Er war auch Theoretiker in seiner Kunst, der Albrecht Dürer der alten Hellenenwelt, indem er ein Werk über die Proportionen des menschlichen Gliederbaues unter dem Titel „Kanon" schrieb.

Neben Phidias und Polyklet ist **Myron**, der dritte im Bunde dieser herrlichen Meister, zu nennen. Seine künstlerische Eigenthümlichkeit führte ihn darauf, kräftiges Naturleben mit großer Wahrheit aufzufassen und darzustellen. Seine Kuh, sein Hund und ähnliche Darstellungen, besonders aber sein Discuswerfer, der in zahlreichen Nachbildungen existirt, waren sehr gelungene Werke der Skulptur.

Der peloponnesische Krieg erschütterte alle Verhältnisse des griechischen Staatenlebens. Die Leidenschaften, nicht mehr auf die Bekämpfung eines gemeinschaftlichen Feindes gerichtet, entflammten zum Kampfe der Griechen gegen Griechen und lösten die engen Bande, die bisher die verschiedenen

Stämme zu einem Ganzen vereinigt hatten. Das leidenschaftliche, tiefer erregte Wesen der Zeit spiegelte sich in den Werken der Kunst; wo die frühere Zeit ernste, feierliche Göttercharaktere sich gebildet hatte, traten jetzt die Gottheiten einer begeisterten, gluthvollen, lebensfreudigen Erregung an ihre Stelle. Phidias hatte den Kreis der höchsten Götterideale eröffnet; Polyklet den Adel und die Schönheit der Menschengestalt in ihrer Jugendblüthe der Kunst gewonnen, Myron die Idealformen für herkulische Körperbildung und Thierbildung geschaffen. Durch die von ihnen erschlossenen Pforten hielt jetzt in der

dritten Periode

der griechischen Plastik, die etwa die Zeit von 429 v. Chr. bis auf Alexander den Großen umfaßt, ein andres Dreigestirn von Künstlern seinen Einzug und vollendete nach allen Seiten hin den Umfang des Reiches griechischer Plastik.

Skopas, Praxiteles und Lysippos sind die Kunsthäupter dieser Epoche, deren Styl Winckelmann im Gegensatze der erhabenen Weise des Phidias den schönen nennt.

In dieser Periode tritt mehr und mehr der weiche, sanftglänzende, lebenathmende Marmor an die Stelle des strengeren Metalls, die Goldelfenbeintechnik, zu der ohnehin die Mittel des Staates nicht mehr ausreichten, tritt ganz in den Hintergrund, und unter den Händen der eben genannten Meister erreicht die Bildnerei in Marmor, die eigentliche Skulptur, den höchsten Gipfel der Vollendung. Das Erhabene des Götterideals — sagt Adolf Stahr (Torso I. 306) — war erreicht in unübertrefflicher Vollendung. Jetzt galt es, neben der Erhaltung des Gewonnenen, auch die Anmuth und Schönheit, die Blüthe des Genusses, die kunstverklärte Wirklichkeit des menschlichen Daseins in neuen Schöpfungen zur Vollendung auszubilden.

Skopas, der sich besonders den Kreis des Bacchus und seines schwärmenden Gefolges für seine Darstellungen wählte war der Erste, der die wilde Ausgelassenheit der Weinlust, die bacchantische Begeisterung in freier, fesselloser Gestalt

zeigte, und seine Mänade mit flatterndem Haar, aus parischem Marmor, wurde von den Alten als sein Meisterwerk gerühmt. Das Ideal des Apollo verdankt ihm die anmuthigere, lebensvollere Form des pythischen Zitherspielers, (Apollo Citharödus im Vatican zu Rom), in dem sich der Ausdruck tiefer Begeisterung zeigt. Nicht minder innig empfunden ist die Darstellung des Kriegsgottes (Mars Ludovisi), der von Liebe zur Aphrodite bezwungen, träumerisch in sich versunken dasitzt. Andere bedeutende Werke des Skopas sind die Medusa Rondanini, der Apollo Berberini in München, besonders aber der Triumphzug des Achilles, von dem der Römer Plinius mit Begeisterung spricht.

Der zweite Hauptmeister der attischen Schule, **Praxiteles**, etwa 392 in Athen geboren, war es, der in seinen Darstellungen des Eros ein vollendetes Ideal reizender Knabenbildung giebt; seine entkleidete Aphrodite läßt die anmuthigste Fülle liebenswürdiger Weiblichkeit, verbunden mit geistigem Ausdrucke, erblicken und zeigt die Herrscherin der Liebe selbst als das von innerer Sehnsucht erfüllte, der Liebe bedürfende Weib. So Herrliches Praxiteles geschaffen, tritt doch in seinen Götterbildern die Verehrung der sinnlich reizenden Erscheinung beinahe zu lebhaft hervor. Viel mag dazu des Meisters Hinneigung zum Umgange mit Hetären beigetragen haben.

Eine der schönsten Kunstdarstellungen des Alterthums hat sich in der **Niobidengruppe** erhalten. Ob dieselbe von der Hand des Skopas oder des Praxiteles herrühre, darüber waren schon die Gelehrten des Alterthums nicht einig. Sie wurde im Jahr 1583 zu Rom bei der Porta Lateranensis ausgegraben, vom Cardinal Medici angekauft, später nach Florenz gebracht und ist daselbst in der Ufficiengalerie noch jetzt aufgestellt.*)

*) Dem Hause der Mediceer zu Florenz, welches sich unsterblich gemacht hat durch die Pflege der Bildung, Kunst und Wissenschaft, gebührt auch der Ruhm, die erste Sammlung antiker Bildwerke angelegt zu haben. Herzog Cosimo I. dei Medici legte den Grund zu dem be-

Allbekannt ist die Sage von dem tragischen Geschick der Niobe, dieser Mater dolorosa des griechischen Alterthums. Es klingt durch diese Sage jenes düstere Wort vom Neide der Götter über allzugroßes Glück der Sterblichen, wenn deren Demuth nicht den Sinn der Himmlischen wendet. Niobe, die thebanische Königin, war vor allen andern ausersehen, die Gewalt der den Uebermuth, die menschliche Ueberhebung strafenden Götter zu erfahren. Sechs herrliche Söhne und ebenso viel blühende Töchter hatte sie ihrem Gatten, dem Könige Amphion, geboren. Da vermaß sie sich, im Stolz auf ihr Glück, gleich zu sein der Leto (Latona), die ja nur zwei Kinder, Artemis und Apollon, geboren; —

Darob ergrimmten die Zwei und vertilgten sie alle, —

Apollon die Söhne, Artemis (Diana) die Töchter, mit ihren tödtlichen Geschossen. Nur die Mutter allein blieb übrig, aber von Schreck und Schmerz erstarrt, ward sie zu Stein.

Die Gruppe vergegenwärtigt den Augenblick der entsetzlichen Entscheidung. Die strafenden Götter sind unsichtbar; von beiden Seiten her aus der Höhe, wohin Niobe und mehrere Kinder das Antlitz erheben, senden sie ihre, sich kreuzenden unfehlbaren Geschosse. Vor dem Klange des silbernen Bogens entfliehen die Kinder wie eine gescheuchte Heerde; alle sterben und lenken unsre Blicke der Mitte zu, wo die erhabene Mutter der jüngsten Tochter entgegengeeilt ist, und jetzt, das zusammensinkende Kind an sich drückend und leise über dasselbe vorgebeugt, allein unerschüttert in der allgemeinen Bewegung dasteht, wie ein Fels im Andrang der gegen ihn brandenden Wogen. Mitten in der Flucht aber sind die Geschwister von den Pfeilen der Götter erreicht; schon liegt ein Sohn lang-

---

rühmten Antikenmuseum des Ufficienpalastes, der Sammlung des Palazzo Pitti ꝛc. in Florenz. Papst Leo der Zehnte, der ebenfalls aus dem Hause der Medici stammte, machte die Villa Medici auf Monte Pincio zu Rom zum Sammelplatz der aus tausendjähriger Versunkenheit wieder entdeckten und der Erde entrissenen Bildwerke alter Bildkunst, welche später nach Florenz versetzt wurden.

hingestreckt am Boden, ein zweiter und dritter sinken tödtlich getroffen auf die Kniee; auch die jüngste Tochter, von der Mutter umfangen, hat das unerbittliche Göttergeschoß erreicht, eine andre Schwester ist sterbend vor einem Bruder hingesunken. Der ältesten Tochter, zunächst der Mutter, ist ein Pfeil in den Nacken gedrungen, und schon sehen wir, wie sie ermattet hinzusinken beginnt. Vergebens fliehen die noch unverletzten Kinder über die rauhen Felsen des Gebirgs dahin, vergebens sucht der treue Pädagog den jüngsten Sohn zu bergen; hier ist kein Entkommen und keine Rettung mehr möglich, und die nächsten Minuten müssen die im Schmerz erstarrte Mutter allein dastehend zeigen inmitten der Leichen ihres ganzen blühenden Geschlechtes.

So furchtbar diese Scene ist, so wirkt doch die Darstellung nicht abschreckend und erregt in uns ganz andre Gefühle als Empfindungen des Entsetzens und des Abscheus. Furcht und Mitleid ruft sie in unserm Herzen wach, wie jede Tragödie, doch nicht nur diese, auch die innigste Rührung, ja Erhebung des Gemüths erweckt der Anblick dieses Meisterwerkes, welches allein schon hinreichen würde, uns eine vollkommene Idee von der höchsten Blüthe reinster griechischer Kunst zu geben. In diesem Werke glauben wir das schöne Heidenthum selbst in seiner höchsten Blüthe und zugleich im Momente seines Untergangs verkörpert zu erblicken, wie eine versteinerte Ballade, die nur des Dichters bedarf, um durch sein Zauberwort in lebendigen Tönen zu erklingen.

Zunächst ist es der Adel reinster Schönheit, der unsre Blicke an diese wunderbaren Gestalten fesselt. Hier tritt uns nicht das physische Leiden mit seinen qualvollen Verzerrungen entgegen, wie im Laokoon; gerade der Umstand, daß die Niobiden den plötzlichen Tod durch die Hand der Götter erleiden, daß sie den sanften Geschossen, wie Homer sagt, erliegen, gerade daß der Uebergang vom blühendsten Leben zum schnellen Tode hier dargestellt ist, machte es möglich, Hoheit und Kraft, Schönheit und Anmuth durchgängig walten zu lassen, so daß Schrecken und Rührung durch das Wohlthuende der Schönheit gemildert werden. Mehr aber noch als diese Schönheit

erhebt uns die Haltung, der Ausdruck der einzelnen Gestalten. Es ist ein Heldengeschlecht, (sagt J. Overbeck in seiner trefflichen Schilderung dieser Gruppe), das hier groß und still der göttlichen Uebermacht erliegt, gegen die es sich frevelnd erhoben hatte. Kein Weheruf, kein Angstgeschrei entflieht ihren Lippen. Still wie eine geknickte Blume sinkt die sterbende Schwester zu den Füßen des Bruders nieder, der auch im eilenden Laufe noch die Schwester sanft aufzufangen und mit dem Gewande zu schützen sucht; auch der Pfleger der Kinder sucht noch den zarten jüngsten Sohn zu bergen; nur ein Seufzer entwindet sich der Brust der im Nacken getroffenen Tochter, während in dem ältern der knieenden Söhne noch ein Funken vom feurigen Stolze seiner Mutter lebt, der ihn das Haupt, wie trotzend dem Verderben, entgegenwenden läßt. Was immer auch das Maß der Haltung, der Stärke und der stillen Größe in diesem untergehenden Königshause sein mag, es bildet nur die Grundlage für die Erhabenheit der Mutter, welche den Mittelpunkt des Ganzen bildet und zu der sich der Blick, die Theilnahme immer wieder zurückwenden, so oft sie bei den umgebenden Personen geweilt haben mögen. In dieser einen Gestalt schon liegt die Versöhnung für all den entsetzlichen Jammer, der sie umgiebt; sie erhebt uns in ihrer ächt antiken Hoheit, mit der sie das Geschick erträgt, auf jene reine Höhe des Mitgefühls, zu der auch die Tragödie des classischen Alterthums uns emporträgt. —

Die letzte bedeutende Erscheinung in der Geschichte der griechischen Plastik bildet der aus Sikyon im Peloponnes gebürtige Erzgießer **Lysippos**, dessen Thätigkeit bis tief in die Zeit Alexanders des Großen hineinreicht. Am Hofe desselben lebend, begleitete er den König wahrscheinlich auf dessen asiatischem Eroberungszuge. Von ihm allein ließ sich Alexander in Erz nachbilden, sowie der Maler Apelles der Einzige war, der ihn malen, und Pyrgoteles der Einzige, der sein Bild in Stein schneiden durfte. Lysippos wird an Fruchtbarkeit wohl kaum von einem andern Künstler des Alterthums übertroffen, wenngleich die Angabe, er habe 1500 Werke ge-

schaffen, auf Uebertreibung beruhen mag. Plinius theilt die Anekdote mit, Lysippos habe von dem Honorar für jedes seiner Werke ein Goldstück in eine Kasse gelegt, und nach seinem Tode habe der Erbe in dieser 1500 vorgefunden. Unter Anderm stellte er in Erz einundzwanzig Reiter aus der Leibwache Alexanders dar, die beim Uebergang über den Granikus ihr Leben opferten, um ihren Herrn zu retten.

Lysippos begnügte sich nicht damit, in seinen Darstellungen wahr zu sein und den künstlerischen Gedanken mit Sicherheit auszuprägen, wie seine Vorgänger gethan, sondern es zeigt sich in ihm auch das Streben nach Eleganz und äußerer Gefälligkeit in den Einzelheiten. Zwar werden unter der großen Zahl seiner Werke auch Götterstatuen aufgeführt, doch richtete sich seine Kunst zu überwiegend auf die Darstellung des Körperlichen, als daß er auf idealem Gebiet hätte Ausgezeichnetes leisten sollen. Am liebsten und häufigsten stellte er den Herakles, den Vertreter körperlicher Manneskraft, dar. Auch in Thiergestalten hat er die Unmittelbarkeit des Lebens trefflich wiedergegeben. Am fruchtbarsten aber war der Meister in Portraitbildungen, und durch ihn, sowie durch seine Schüler, scheint diese Kunstgattung immer mehr zur Geltung gekommen zu sein. Staatsmänner, Redner, Philosophen, Dichter, Hetären (schon Praxiteles hatte seine Geliebte Phryne durch den Meißel verherrlicht) wurden oft nach der Natur aufgenommen und in Marmor oder Erz, zum Theil sehr trefflich, dargestellt.

Viertes Kapitel.

Nachblüthe und Verfall der griechischen Plastik.

Unter den Nachfolgern Alexanders sank die Kunst, die nur dann blüht, wenn Freiheit und menschliche Würde blühen, von ihrer Höhe allmälig herab. Das Leben der Freistaaten

Griechenlands war vernichtet, der freie, lebendige Volksgeist erloschen, die Volksreligion zur Fabel geworden und somit die Grundlage der Begeisterung, der eigenartigen Schöpferthätigkeit aufgehoben. Die Kunst durchlief nun nachahmend und mit dem Bestreben, das Treffliche zu steigern, den Kreis des bereits Vorhandenen: an die Stelle des Erhabenen der alten Zeit trat das Erschütternde, Starke, Kolossale, das sich mit asiatischer Pracht verband, da die Kunst für glanzsüchtige Höfe arbeitete; an die Stelle der Anmuth trat weiche, üppige und gefällige Sinnlichkeit; das Streben nach Reiz und Rührung ward zum Streben nach Effect. In Lösung schwieriger Aufgaben zeigte sich der Triumph der Künstlerschaft, oft nicht ohne Mangel wahrer Begeisterung. Die Kunst wird mehr und mehr historisch und realistisch. Jedoch nicht die Vergangenheit galt es zu feiern, sondern die Gegenwart, die Person und die Thaten des Herrschers. Aeußerliche Pracht und Kostbarkeit der Stoffe treten an die Stelle der edlen Einfalt und geistig imposanten Gediegenheit. Kunstwerke, wie der Scheiterhaufen des Hephästion und der Leichenwagen Alexanders des Großen waren Wundergebilde, welche zwar staunenswerthe Vervollkommnung der Kunsttechnik und Mechanik, aber ebenso auch die Ausartung des Kunstgeschmackes beweisen. An den Höfen der Ptolemäer und Seleuciden fanden Hoffeierlichkeiten und Triumphfeste, auch durch die Kunst verherrlicht, Statt, die an die Mährchen der Tausend und eine Nacht erinnern. Bei einem großen Bacchusfeste, das der zweite Ptolemäer etwa vierzig Jahre nach Alexanders Tode veranstaltete, sah man einen kolossalen Bacchus mit seinen Begleitern von einigen hundert Männern gezogen, während sechzig andre den Wagen mit der kolossalen Bildsäule der Amme des Gottes, Nyse, fortbewegten. Sechshundert Männer zogen eine Silberschale, die dritthalbtausend Maß faßte. Nebenher wurden kolossale Standbilder von andern Göttern und Menschen, Riesengebilde göttlicher Attribute u. dergl. getragen, so der Thyrsusstab des Bacchus von neunzig Ellen Höhe. — Aehnlich ging es am Hofe der Seleuciden zu Antiochia zu.

Diese vierte Periode der Geschichte griechischer Plastik, welche den beiden Zeitaltern höchster Blüthe folgt, umfaßt die Zeit nach Alexanders Tode (323 vor Chr.) bis zur Eroberung Griechenlands durch die Römer (146 v. Chr.)

Man stand jedoch den großen Kunstepochen noch zu nahe, und die Künstler hatten zu viel der herrlichsten Meisterwerke vor Augen, als daß sie die Bahnen der Vorgänger plötzlich ganz verlassen hätten. Gerade aus dieser Zeit haben sich einzelne der herrlichsten Kunstwerke bis auf die Gegenwart erhalten. Namentlich verdanken wir der zu Rhodos blühenden Kunstschule, an deren Spitze Chares, ein Schüler des Lysippos, stand, eines der berühmtesten Meisterwerke des Alterthums, die von Agesandros, Athenodoros und Polydoros gefertigte, berühmte

Marmorgruppe des Laokoon,

ein „Wunderwerk der Kunst", wie es schon Michel Angelo nannte, das von den größten Kunstforschern, einem Winckelmann, Lessing, Göthe, zum Gegenstande gründlicher Untersuchung gemacht worden ist. In einem Weinberge zu Rom ward es im Jahre 1506 aufgefunden. Papst Julius II., den man von dem Funde benachrichtigte, sandte sogleich den großen Michel Angelo zur Besichtigung desselben ab, und dieser erkannte augenblicklich in dem Werke die von Plinius über alle Kunstleistungen seiner Zeit erhobene Gruppe des Laokoon und seiner Söhne. Der Besitzer des Weinbergs, der den Schatz gehoben, wurde vom erfreuten Papste mit einer einträglichen Pfründe belohnt, das Kunstwerk aber der Vatikanischen Sammlung einverleibt.

Nach der altgriechischen Sage hatte der trojanische Priester Laokoon, nachdem die belagernden Griechen sich trügerisch unter Zurücklassung eines hölzernen Pferdes von Troja entfernt hatten, seine Landsleute vor der Ueberlistung gewarnt. Aber die Götter, die den Untergang Troja's beschlossen hatten, sendeten zwei Schlangen aus dem Meere, die den treuen Warner umstrickten und ihn sammt seinen Söhnen erwürgten. Diese Sage hat dem Künstler den Stoff zu seinem Meister-

werk geliefert. Jedenfalls ist der Gegenstand ein für die bildende Kunst sehr günstiger. Läßt sich wohl eine dankbarere Aufgabe finden, als die plastische Schilderung des Kampfes zwischen Menschen und gefährlichen Thieren, die nicht als Massen und Gewalten, sondern als einzelne, vertheilte Kräfte wirken, einen vertheilten Widerstand fordern?

Wie meisterhaft ist diese Aufgabe gelöst! Die heranringelnden Schlangen kommen von der rechten Seite des Beschauers her. Beide schießen, nachdem die eine den ältern Sohn, ohne ihn mit einem Zahne zu verletzen, nur mit dem Schweife leicht an dem untern Theile verstrickt hat, nach der linken Seite hin, wo sich zur rechten des Vaters der jüngere Knabe befindet. Zu diesem, dem zarteren schwächeren Lieblinge, wendet sich der geängstigte Vater, um ihn schützend zu vertheidigen gegen den tödtlichen Biß der Ungeheuer. Er ergreift das eine derselben, welches den Knaben umschnürt. Aber in demselben Augenblicke fährt das andere Ungethüm blitzschnell von links nach der rechten Seite an ihm selber hinauf und senkt in die Weiche der dem älteren Knaben zugewendeten Seite seines Leibes den giftigen Zahn. In diesem Moment übermannt der physische Schmerz das Vatergefühl. Er läßt die Schlange, die sein jüngstes Kind umschlungen hat, los und fährt mit beiden Händen nach dem Feinde, dessen tödtlicher Biß alle seine Nerven mit Schmerzenspein durchzuckt. Dies ist der Augenblick, den der Künstler erfaßt hat, „ein fixirter Blitz (wie Goethe so schön sagt), eine Welle versteint im Augenblicke, da sie gegen das Ufer anströmt.“ —

Unübertrefflich und klassisch, wie das Kunstwerk selbst, ist die Schilderung, die Winckelmann in seiner Kunstgeschichte von der Hauptfigur der Gruppe, dem Vater Laokoon, giebt. Er nennt ihn „eine Statue im höchsten Schmerze, nach dem Bilde eines Mannes gemacht, der die bewußte Stärke des Geistes gegen denselben zu sammeln sucht, und indem sein Leiden die Muskeln aufschwellt und die Nerven anspannt, tritt der mit Stärke gewaffnete Geist in der aufgetriebenen Stirn hervor, und die Brust erhebt sich durch den beklemm-

ten Athem und durch Zurückhaltung des Ausdrucks der Empfindung, um den Schmerz in sich zu fassen und zu verschließen. Das bange Seufzen, welches er in sich zieht, erschöpft den Unterleib und macht die Seiten hohl, was uns gleichsam von der Bewegung seiner Eingeweide urtheilen läßt. Sein eigenes Leiden scheint ihn weniger zu beängstigen, als die Pein seiner Kinder; denn das väterliche Herz offenbart sich in den wehmüthigen Augen, auf denen das Mitleid in einem trüben Dufte zu schwimmen scheint. Sein Gesicht ist klagend, aber nicht schreiend, seine Augen sind nach der höheren Hülfe gewandt ꝛc."

Zu dieser Gewalt des Ausdrucks, reich gegliedert in den von Schmerz und Liebe zeugenden Köpfen des Vaters wie der Söhne, gesellt sich eine Kenntniß der Körperformen, eine Meisterschaft der Gruppirung und Technik, wie sie nicht großartiger gedacht werden kann. Das ganze Werk ist ein Wunder der Kunst; doch läßt sich bei höchster Anerkennung des edlen und reinen Geschmacks, mit dem die erhabene Aufgabe gelöst ist, nicht verkennen, daß es auf glänzenden Effect und Darlegung vollendeter Meisterschaft berechnet ist. Jedenfalls ist in diesem Werke die Leidenschaftlichkeit so hoch gesteigert, als es nur irgend das Wesen der Kunst zuläßt, höher, als man zur Zeit des Phidias sich dies würde erlaubt haben.

Einer ähnlichen Richtung und ungefähr derselben Zeit angehörend, ist ein anderes Werk hier zu nennen, die kolossalste Gruppe des Alterthums, die wir besitzen: die Gruppe des sogenannten farnesischen Stiers. Sie ist von Apollonios und Tauriskos aus Tralles gearbeitet und befindet sich jetzt, obwohl stark restaurirt, im Museo Borbonico zu Neapel. Es liegt ihr jene Sage zu Grunde, nach welcher Zethos und Amphion, weil ihre Mutter Antiope von der Dirke in qualvollster Weise gepeinigt worden war, diese letztere an einen Stier banden und sie von ihm zu Tode schleifen ließen, also ein Gegenstand, der sich ebenfalls an den äußersten Grenzen der Kunst bewegt.

Hier müssen wir zugleich den Pyromachos von Per-

gamos erwähnen, der die Siege des Attalos I. und Eumenes II. über die Kelten durch Kriegergruppen in Erzguß verherrlichte, unter deren Zahl höchst wahrscheinlich auch der berühmte sterbende Fechter im kapitolinischen Museum zu Rom gehört, den man früher dem Ktesilaos zuschrieb, der aber durch seine Haartracht, die Halskette und andre Eigenthümlichkeiten sich deutlich als ein Kelte erweist. Die ergreifende und rührende Darstellung, die treffliche Zeichnung und das tiefe Studium der Natur, Eigenschaften, die in diesem Werke glänzend hervortreten, haben dasselbe von jeher zu einem besondern Lieblingsstück der Künstler und Kunstkenner erhoben.

In Ephesus waren die drei Agasias als Bildner berühmt, und von einem derselben rührt die unter dem Namen „der borghesische Fechter" berühmte Statue im Louvre von Paris her. Obschon Lessing dieselbe für einen Chabrias, Mongez für einen Athleten, Hirt für einen Ballonschleuderer und Quatremère de Quincy für einen Wettläufer hielt, so ist doch mit größerer Wahrscheinlichkeit anzunehmen, daß sie einen Krieger darstellt, der mit Schild und Lanze bemüht ist, einen auf ihn zusprengenden Reiter abzuhalten. Vermuthlich ist sie einer größern Gruppe des Agasias entnommen. Das Werk ist vortrefflich erhalten, nur der rechte Arm und das rechte Ohr sind restaurirt. Die technische Ausführung ist von höchster Vollendung bis herab zu den höchst sorgfältig gearbeiteten Fußnägeln. Der Marmor ist ganz braungelb und fleckig; nur hier und da scheint die Politur durch.

Die Stempel- und Steinschneidekunst wurde in dieser Periode besonders gepflegt und zu hoher Vollendung gebracht, um so mehr, da man aus dem Orient den Gebrauch nach Griechenland verpflanzte, Becher, Leuchter und ähnliche Gegenstände mit Gemmen oder geschnittenen Steinen zu verzieren. Man schnitt diese erhaben, als Cameen, wozu man sich gern der mehrfarbigen Onyxe bediente. Die prachtvollste und größte dieser Arbeiten ist der im kaiserlichen Kabinet zu Petersburg aufbewahrte Cameo Gonzaga, der, wie man glaubt, die Köpfe Ptolemäus I. und seiner Gemahlin Euridice dar-

stellt. Eine andre treffliche, wenn auch minder großartige Camee ist im Wiener Kabinet und stellt die Portraitköpfe des zweiten Ptolemäus sammt seiner Gemahlin dar. Auch ganze Becher und Pateren (Schalen) wurden in dieser Zeit aus edlen Steinen geschnitten (Onyxgefäße), die mitunter wahre Wunder an Schönheit und technischer Vollendung sind.

Die Wegnahme von Kunstwerken in eroberten Provinzen wurde zur Zeit der Römerherrschaft ein regelmäßiger Lohn für römische Feldherrn und Statthalter, und wenn Anfangs diese Beraubungen auch mit Maß geschahen, wie unter Marcellus und Fabius Maximus, so nahm die Sache doch bald immer mehr überhand. Viele Bildsäulen und andre kostbare Kunstschätze wanderten unter Sulla in den Schmelzofen, und Verres trieb den Kunstraub systematisch; seinem Beispiele folgten die römischen Kaiser, und eine oberflächliche Berechnung der damals aus Griechenland fortgeführten Kunstwerke mag leicht die Zahl von Hunderttausenden ergeben. Mit den Kunstwerken wanderte auch die Kunst nach Rom, und nach dem Verfalle Griechenlands haben wir es hauptsächlich mit der Kunst in Italien zu thun.

Fünftes Kapitel.

Die Kunst bei den Römern. Die Malerei des klassischen Alterthums.

Die schöne Halbinsel Italien, im Norden von den Alpen begrenzt, nach den andern Seiten hin vom Mittelmeer umschlossen und ihrer ganzen Länge nach von den Apenninen durchzogen, war von Alters her von zahlreichen Völkerschaften verschiedenen Ursprungs bewohnt. In Oberitalien, auf beiden Seiten des Padus (Po) lebten gallische Völker, die in viele Stämme und Staaten gespalten, die Städte der fruchtbaren

Ebene und an der Meeresküste inne hatten. Mittelitalien war der Wohnsitz mehrerer kleinen Völkerschaften, die theils seit undenklichen Zeiten im Lande seßhaft waren und als Eingeborene galten, theils aus der Fremde eingewandert waren. Zu den erstern gehörte der kräftige Volksstamm der Sabeller, der sich wieder in verschiedene kriegerische, freiheitliebende Völkerschaften, namentlich die Sabiner, Samniter und Aequer, schied, zu den letztern das merkwürdige Volk der Etrusker.

Die Sabiner, Samniter und andre sabellische Völkerschaften führten in ihren offenen oder wenig befestigten Orten ein einfaches, mäßiges Leben. Sie liebten das Hirtenleben, den Ackerbau und den Krieg; die Freiheit achteten sie als ihr höchstes Gut. Von Zeit zu Zeit gelobten sie einen „heiligen Frühling", worauf alles junge Vieh den Göttern geopfert wurde und die zwanzigjährige Jugend „gleich einem Bienenschwarm" auszog, um sich neue Wohnsitze zu erkämpfen. Durch diese Sitte wurde der Uebervölkerung des Landes gesteuert und der Volksstamm weiter ausgedehnt.

Das merkwürdigste unter den Völkern Mittelitaliens sind die Etrusker. Sie bildeten einen Bundesstaat von zwölf unabhängigen Stadtgemeinden, unter welchen Cäre, Tarquinii, Perusia (unweit des trasimenischen Sees), Clusium und Veji die bekanntesten sind. Die einzelnen Städte wurden von einem Priesteradel regiert. Diese Adelsgeschlechter (Lucumonen) wählten das Oberhaupt des Bundes, dem als Auszeichnung ein elfenbeinerner Stuhl, eine purpurne Toga und ein Gefolge von zwölf Lictoren (Gerichtsdienern) mit den Fasces (Beil und Steckenbündel), wie später den römischen Consuln, zustanden. Die Etrusker waren ein gottesfürchtiges Volk, das viel auf Wahrsagungen aus Opferthieren (Auspicien) hielt. Sie besaßen große Kunstfertigkeit in Erzgießerei, wie im Bearbeiten von Thon und Metall; von ihrer Geschicklichkeit im Bauen zeugen die noch vorhandenen Ueberreste von Riesenmauern, Tempelbauten, Dämmen, Straßen u. dgl. Zahllose Aschenkrüge und andre bemalte Thongefäße, die man aus der Erde gräbt, geben Zeugniß von dem Kunst- und Gewerbfleiß der Etrusker. (Siehe: S. 13). Aber die

drückende Aristokratenmacht, die dem Bürger- und Bauernstand Freiheit und Lebensmuth raubte, bewirkte, daß das etruskische Kulturleben früh verwelkte und abstarb.

Auch die Latiner, ein kräftiges Landvolk, südwärts des Bergstromes Tiber, gehörten Mittelitalien an, ein altitalienischer Volksstamm, der aber frühzeitig im Verkehr mit hellenischen Colonien Unteritaliens griechische Bildungselemente und Mythen annahm. Davon giebt auch die Sage Zeugniß, daß nach Troja's Zerstörung der flüchtige Held Aeneas sich mit einer Schaar teukrischer Männer in Latium niedergelassen und die Tochter des Latinerkönigs geheirathet habe. Die Latiner wohnten in dreißig, zu einem Staatenbunde vereinigten Städten, deren Vorort Albalonga war. Bei ihnen blühete Ackerbau und bürgerliche Freiheit, und ihre Religion war auf Naturdienst gegründet, der mit dem Landbau in Verbindung stand. Sie verehrten als Gott der grünenden Saaten den Saturn, und als die aus der Erde fließende Fülle von Früchten dessen Gattin Ops. Auch Vesta war bei ihnen heimisch, die ehrwürdige Göttin des Heerdfeuers, deren reine, heilige Flamme im runden Tempel am Markte nie erlöschen durfte, und von sechs Jungfrauen (Vestalinnen) bewacht wurde. In einem Hain auf dem Albanerberge hatten sie ihre Bundesversammlungen.

Unteritalien war auf beiden Küsten mit griechischen Pflanzstädten bedeckt, im Innern von streitbaren Stämmen sabellischer Abkunft, als Samniter, Campaner, Lucaner bewohnt. Campanien mit seinen Wein- und Getreidefeldern gehört zu den schönsten und fruchtbarsten Gegenden des Erdbodens, daher die Römer eine Menge prachtvoller Landhäuser daselbst anlegten.

Die ältesten Bewohner Rom's sind, wie neuere Forschungen ergeben*), mit den Griechen aus einem und demselben gemeinsamen Urstamme, dem indo-germanischen, hervorgegangen. Dafür spricht der Umstand, daß bei Griechen und Römern in Sprache wie in Sitte Alles, was die materiellen

*) Siehe: Römische Geschichte von Th. Mommsen. I. Thl.

Grundlagen des menschlichen Daseins betrifft, auf dieselben Elemente zurückgeht: Griechen und Römer sind Brüder. In der Sprache finden wir zahlreiche, beiden gemeinsame Bezeichnungen ältester Culturbegriffe für Hirtenleben, Feld- und Gartenbau, für Haus und Hof und Erzeugnisse der Erde. Dieselben Spuren ursprünglicher Gemeinschaft zeigen sich in den Grundzügen der Religion und Wissenschaft. So ist auch das griechische Hausweſen, wie Homer es kennt, dasselbe, das in Italien von uralter Zeit her festgehalten blieb. Gleich ist endlich bei beiden Völkern der Schiffbau, die Waffe, die Kleidung; denn die Tunica ist dem griechischen Chiton durchaus entsprechend, und nur durch größere böschende Weite ist die Toga vom griechischen Himation unterschieden.

Anders verhält es sich mit dem Charakter, der geistigen Eigenthümlichkeit beider Völker. Die Griechen waren das Volk der Kunst, die Römer das Volk des praktischen Verstandes, die Griechen waren Idealisten, die Römer durch und durch Realisten, energischen, praktischen Sinnes, auf Erwerb und Besitz sinnend, klug und tapfer, aber ebenso gewinnsüchtig und zum Herrschen geneigt. Die Griechen gründeten Staaten, sandten Colonien aus und verbreiteten ihre Bildung über ferne Gestade; die Römer waren Eroberer, verstanden wohl Gesetzbücher zu schreiben und Andern Gesetze zu dictiren, sie wußten die hellenische Kunst zu sich herüberzuziehen, aber die Begeisterung für das Schöne, die in Griechenland zu Hause war, ging ihnen ab; doch lernten sie wenigstens nach und nach verstehen, schätzen und genießen, was selbst hervorzubringen ihnen die Natur versagt hatte.

Die Römer selbst haben niemals eine höhere künstlerische Begabung sich angemaßt. Sie waren in diesem Punkte willige Schüler zuerst der Etrusker, dann der Griechen. Die Kunst war bei ihnen nicht Herzenssache des Volkes, nicht Bedürfniß des nationalen Glaubens, nicht hervorgegangen aus einer idealen Begeisterung für die Hoheit der Gottheit, sondern ein Luxusgegenstand der Reichen und Vornehmen. Nachdem man Heere befehligt, Provinzen verwaltet und ausgesogen, Throne gestürzt und sich einen berühmten Namen gemacht, beschäftigte man sich zur Beschönigung des Müßiggangs mit der Samm-

lung von Kunstwerken, beschützte Dichter, Maler und Bildhauer. Die Liebe zur Kunst war eine Liebhaberei, wie jede andre Manie. In gleicher Weise sammelte man auch seltene Gewächse und Fische. Einige Römer, wie Sallustius und Pollio, hatten eine Leidenschaft für kostbare Gärten und erfanden die sonderbare Kunst, Blumenbeete und ganze Waldungen auf dem Dache ihres Hauses anzulegen, so daß ihre Terrassen, wie Seneca sagt, mit Bäumen bepflanzt waren, deren Wurzeln einen höhern Standpunkt einnahmen, als je der Wipfel eines auf ebener Erde wachsenden Baumes erreicht hatte. Andre, wie z. B. Crassus, schwärmten für seltene und schöne Fische und hatten kostspielige Fischteiche. Sie ließen in der Nähe des Meeres große Becken ausgraben, aus welchen enge Kanäle ins Meer führten. In diesen Teichen lebten Fische aus fernen Gegenden und der verschiedensten Art, in derselben scheinbaren Freiheit, die Augustus, als er Kaiser geworden war, den Senatoren gönnte. Diese Seeungethüme schwammen auf den Ruf ihres Herrn herbei und fraßen ihm aus der Hand. Gelegentlich warf man einen lebendigen Sklaven in den Teich, um mit seinem Fleische die Bewohner der Gewässer zu mästen. Der reiche Crassus hatte eine Muräne (diese Fischgattung stand besonders in Gunst), die er mit Leidenschaft liebte. Er schmückte sie, wie ein junges Fräulein, mit einem Halsbande und mit kostbaren Perlenschnuren. Als sie starb, war er in Verzweiflung und bezeigte tiefe Trauer. Sein Schmerz würde nicht so groß gewesen sein, hätte eine Feuersbrunst seine Kunstschätze aus den blühendsten Zeiten Griechenlands zerstört.

Da die Römer vorzugsweise ein praktisches, mehr mit Verstand, als Phantasie begabtes Volk waren, so leisteten sie auch in der Kunst, die am meisten den praktischen Bedürfnissen entgegenkommt, in der Baukunst am meisten Selbständiges, Eigenartiges, während ihr Verdienst um Bildnerei und Malerei sich in der Hauptsache darauf beschränkt, daß sie als reiche, Pracht und Glanz liebende Mäcene den griechischen Künstlern eine, freilich oft unfreiwillige Zuflucht boten und sie durch neue Aufgaben zu neuem Schaffen ermunterten.

Das alte Rom, erbaut auf sieben, jetzt kaum noch bemerkbaren Hügeln, lag ungefähr auf derselben Stelle, wo das heutige steht; doch war der Haupttheil der Stadt auf der Ostseite gelegen. Es wurde nach der allgemein angenommenen Angabe im Jahre 754 vor Chr. erbaut. Umfang und Volksmenge der Stadt waren zu den verschiedenen Zeiten sehr verschieden. Zu seiner blühendsten Zeit mag die Bevölkerung etwa drei Millionen betragen haben. Die Straßen Roms waren, selbst nach dem Wiederaufbau unter Nero,*) sehr unregelmäßig. Die öffentlichen Plätze, deren es eine Menge gab, waren theils Vorplätze von Palästen und Tempeln (areae), theils freie, mit Rasen bewachsene Plätze, zu Berathungen des Volkes, öffentlichen Aufzügen, Waffenübungen der Jugend dienend (campi), theils gepflasterte Märkte zu Zusammenkünften aller Art und zur Erledigung bürgerlicher Geschäfte, sowie zur Zierde der Stadt. Unter den letzgenannten waren das eigentliche Forum (Forum romanum) und das Marsfeld die vornehmsten.

Das Capitol, die Burg des alten Roms, stand auf dem capitolinischen Berge, dem kleinsten der sieben Hügel. Schon im Jahre 614 v. Chr. wurde von Tarquinius Priscus der Grund zu diesem Gebäude gelegt, vollendet aber ward es erst nach Vertreibung der Könige. Zur Zeit der bürgerlichen Unruhen unter Sulla ging es in Flammen auf, wurde aber vom Senate wiedergebaut. Dasselbe Schicksal hatte es später unter den Kaisern noch zweimal. Das Capitol umfaßte drei Tempel, dem Jupiter, der Juno und Minerva geweiht, und durch Wände von einander geschieden. In dem weiten Porticus (Säulenhalle) wurden dem Volke die Triumphmahlzeiten gegeben. Die hier aufgestellte Bildsäule Jupiter's zeigte den Gott sitzend auf einem Sessel von

*) Nero's Wahnsinn legte die Stadt in Asche, um sie herrlicher wieder erstehen zu lassen und auf den Trümmern sein „goldenes Haus" aufzurichten, einen Prachtbau, wie ihn die frühere Zeit noch nicht gesehen hatte, der aber nach der Ermordung des Tyrannen vom wüthenden Volke der Erde gleich gemacht wurde.

Gold und Elfenbein und bestand in frühester Zeit aus rothem Thon, später aber, unter Trajan, trat eine goldene Statue an deren Stelle. Die Vergoldung des metallenen Daches und der Pforte des Tempels soll gegen 12 Mill. Thaler gekostet haben. Ueberhaupt waren Gold und andre Kostbarkeiten in reichem Maße hier verschwendet, weßhalb die Römer das Gebäude auch das goldene nannten. Auf dem Giebel war eine Quadriga (Viergespann) errichtet, anfangs aus Thon, später aus vergoldetem Erz. Der Tempel selbst enthielt eine Unzahl der reichsten Geschenke und erbeuteter Kostbarkeiten; die wichtigsten Staatsakten, auch die sibyllinischen Bücher wurden hier aufbewahrt. — Das heutige Campidoglio, welches zum Theil auf dem Grunde des alten Capitols steht, ist ein Werk der neueren Zeit nach dem Risse Michel Angelo's. Der Haupteingang bildet einen prächtigen Anblick dar; aber die Gebäude gehören unter Michel Angelo's minder vorzügliche Arbeiten.

Das Pantheon*) zu Rom ließ Agrippa, der Günstling des Augustus, auf dem Marsfelde erbauen, ein großes, ein kühnes Werk, das noch jetzt einen wunderbaren Eindruck macht. Unter den Päpsten wurde es als christliche Kirche der Jungfrau Maria und allen Märtyrern gewidmet. Man nennt dieses Prachtgebäude auch Rotunda, weil es rund gebaut ist. Seine steinerne Decke ist gewölbt, und das Licht fällt von oben durch eine große Oeffnung herein. Der gut erhaltene Porticus scheint von einer spätern Bauart als der Tempel selbst zu sein; er enthält sechszehn Säulen von orientalischem Granit, deren jede 15 Fuß im Umfange hat. Das Innere des Tempels war mit den herrlichsten Bildsäulen der Götter geschmückt, die aber zum Theil später nach Konstantinopel wanderten. Die Hauptnische, in der Jupiter thronte, ist jetzt der Hauptaltar. Noch befinden sich in acht antiken Niken ebensoviel schöne Säulen, welche der Kaiser

*) Unter „Pantheon" verstanden die Alten, wenigstens in früherer Zeit, einen Tempel, welcher allen oder den vorzüglichsten Gottheiten gemeinschaftlich gewidmet war.

Hadrian setzen ließ. — In diesem schönsten aller Bauwerke Roms wünschte der Schöpfer höchster Schönheit, Raphael Sanzio, zu ruhen. Eine einfache Marmorplatte bezeichnet seine Grabstätte.

Unter den Palästen des alten Roms war das Palatium, der Kaiserpalast, der vornehmste. Augustus ließ ihn auf dem palatinischen Berge erbauen. Im Bereiche desselben lag der Tempel der Vesta und des Apollo, den Augustus zum Haupttempel Rom's zu erheben suchte. Die folgenden Kaiser erweiterten und verschönerten diesen Palast; Nero brannte ihn ab und baute ihn so weitläufig wieder auf, daß er nicht nur den palatinischen Berg, sondern zum Theil auch die beiden nächsten Berge bedeckte. Dabei war er mit Edelsteinen, Gold, Silber, Bildsäulen, Gemälden und Kostbarkeiten aller Art, so reich ausgeschmückt, daß er mit Recht den Namen „goldenes Haus" führen konnte. Jetzt ist von ihm keine Spur mehr zu finden.

Das heutige Rom ist zum großen Theil eine Schöpfung der letzten drei Jahrhunderte. Welche Stürme haben diese „ewige Stadt" seit ihrem dritthalbtausendjährigen Bestehen umgestürzt und verwüstet! Zuerst der ungeheuere Brand, durch den die Gallier unter Brennus das Rom der Königszeit dem Erdboden gleich machten, dann fünf bis sechs Jahrhunderte später der neuntägige Neronische Brand, die größte Feuersbrunst, welche je die Welt gesehen, verschiedene andre Brände unter den nachfolgenden Kaisern, die Plünderungen der Vandalen, Ueberschwemmungen, furchtbare Gewitter und Erdbeben im Mittelalter, die entsetzlichen Zerstörungen der Normannen im Jahre 1084! Im vierzehnten Jahrhundert begannen die in Elend und Rohheit versunkenen Römer (wie Petrarca jammernd klagt) nicht nur alte Kunstwerke aller Art, sondern selbst die Säulen und den Marmor der Tempel in das Ausland zu verkaufen. Ein Theil des Colosseums, das allen Angriffen der Elemente Trotz geboten, wurde zu Kalk verbrannt und viele der herrlichsten Werke des Alterthums bis auf einzelne Reste zertrümmert. Dennoch war um diese Zeit immer noch unendlich mehr von Roms

ehemaliger Größe sichtbar, als zu unserer Zeit, und mit Recht konnte Aeneas Sylvius, der spätere Papst Pius II., sagen:

Welch Entzücken gewährt mir, o Rom, deiner Trümmer Betrachtung,
Du, die, gefallen, noch heut kündet den einstigen Glanz!
Aber dein jetziges Volk! von den alten Mauern den Marmor
Bricht es und brennt zu Kalk schmählich die glänzende Zier.
Ruchlose Brut! noch drei Jahrhunderte hause so fort, und
Keine Spur mehr verbleibt einstiger Größe in Rom!

Unter dem Papste Leo X. begann die Modernisirung der Stadt. Die Mehrzahl der Bauten im heutigen bewohnten Rom gehört ihrem Ursprunge nach dem siebzehnten und achtzehnten Jahrhundert an.

Eine der gewaltigsten Römerruinen, die wir besitzen, ist noch immer das Colosseum, jenes von Kaiser Vespasian begonnene und von Titus im Jahre 70 v. Chr. vollendete riesenhafte Amphitheater, gegen 600 Fuß lang und über 500 Fuß breit, das achtzigtausend Zuschauer faßte, und auf dessen Arena die wilden Thier- und Menschenkämpfe stattfanden, welche dem rauhen, kriegerischen Sinne der Römer ganz besonders zusagten. „Panem et Circenses!“ (Brod und Kampfspiele!) war das Losungswort der alten Römer, mit dem sie ihre ersten und wichtigsten Lebensbedürfnisse bezeichneten. — Zur Hälfte gewaltsam zerstört, zeigt das Colosseum noch jetzt drei Arkadenreihen über einander, eingefaßt von Halbsäulen sammt Gebälken, und darüber bildet ein viertes Stockwerk den Abschluß. Noch sieht man die Löcher für die Masten, welche dazu dienten, einen daran befestigten Riesenteppich zu tragen zum Schutze gegen die Sonne für die Zuschauer.

Auch verschiedene Triumphbogen, Reste von Tempeln, Bädern und andern Bauwerken des alten Roms haben sich bis auf die Gegenwart erhalten und erinnern den Beschauer an eine untergegangene, großartige Zeit.

In der

Bildhauerei bei den Römern

tritt ebenso wie in der Baukunst die eigenthümlich römische

Richtung von charakteristischer Besonderheit hervor. Diese beruht wiederum auf jener mächtigen Energie, mit welcher das Römerthum den realen Bedingnissen des Lebens sich zuwandte. Die römische Bildhauerei hat es vorzugsweise mit dem historisch Gegebenen, mit dem Bildniß, mit der Darstellung des geschichtlichen Ereignisses zu thun und ist emsig bemüht, den unausweichlichen Forderungen dieser Richtung gerecht zu werden. Ihr Werk hat den Zweck, als gewichtiges und wirksames Zeugniß des Gegenwärtigen und Erlebten in das Leben einzugreifen. Aber ähnlich wie die römische Architektur eine harmonische Umkleidung unter den hellenischen Formen sucht, ist auch die, im engern Sinne so zu nennende, römische Bildnerei bemüht, durch Beobachtung der hellenischen Stylverhältnisse ein geläutertes Maß, einen reineren Adel zu gewinnen.

In der frühesten Zeit, während welcher Rom unter den etruskischen Königen stand, erhielt es, als etruskischer Hauptort, auch seine Tempelstatuen, Gebilde von Holz und Thon, von den etruskischen Künstlern, und selbst noch zur Zeit der Republik führte die Römer ihr praktischer, auf das Gemeinwohl gerichteter Sinn mehr auf die Ausführung wirklich nutzbarer, großartiger Werke, z. B. Wasser- und Straßenbauten, als daß von einer besondern Kunstpflege hätte die Rede sein können. Dennoch gelangten die bildenden Künste allmälig zu höherer Bedeutung, schon in Folge des politischen Ehrgeizes. Senat und Volk errichteten verdienten Männern Standbilder von Erz an öffentlichen Orten und später begann man auch den Göttern nach einem Siege Statuen zu weihen, deren Kosten aus der Kriegsbeute bestritten wurden.

Nach der Unterjochung der Griechen durch die Römer wanderte die griechische Kunst nach Italien, und die Römer zogen sie zu sich heran als ein treffliches Mittel ihrer Prunksucht. Die Kunstliebe wurde bei den Römern Modesache. So ist denn auch die römische Kunst in dieser Zeit weiter nichts, als die Kunst, welche von Griechen in Rom geübt wurde, und nahm erst später den oben erwähnten Charakter an. Wir sehen in Rom eine neu-attische Schule von Bild-

hauern wieder aufstehen oder für Rom arbeiten, deren Werke von einer Vollendung sind, daß sie scheinen durch Nichts übertroffen werden zu können, obgleich ihnen freilich die absichtslose Naivetät und Keuschheit, die Hoheit und Reinheit des Sinnes, die wir in der früheren besten Periode ächt hellenischer Kunst finden, nicht immer eigen ist.

Wir sprechen hier von der Kunstperiode, die sich zur Zeit des Cäsar und Augustus zu glänzender Wirksamkeit entfaltete, und aus der fast alles Schönste und Beste, was die reichen Antikensammlungen Italiens enthalten, herrührt. Zu den berühmtesten Statuen dieser Zeit gehört die Mediceische Venus in der Tribuna der Ufficien zu Florenz, eine Arbeit des Atheners Kleomenes, die in höchster Kunstvollendung die graziösen Formen der völlig entkleideten Liebesgöttin dem Auge darbietet, aber nicht in einer naiven Selbstvergessenheit oder im erhabenen Siegesgefühl, sondern mehr mit einer bewußten, schamhaften Absichtlichkeit; der farnesische Herkules des Museo Borbonico zu Neapel, inschriftlich ein Werk des Glykon aus Athen; der berühmte Torso des Belvedere zu Rom, von Apollonios; besonders aber

der Apoll von Belvedere,

eines der herrlichsten Bildwerke der vatikanischen Sammlung zu Rom,*) die den großen Kunstforscher Winckelmann zu seiner klassischen, hier folgenden Schilderung begeistert hat:

„Die Statue des Apollo ist das höchste Ideal der Kunst unter allen Werken des Alterthums, welche der Zerstörung entgangen sind. Der Künstler derselben hat dieses Werk gänzlich auf das Ideal gebauet, und er hat nur eben soviel von der Materie dazu genommen, als nöthig war, seine Absicht

*) Das vatikanische Museum zu Rom besteht aus verschiedenen Sammlungen: dem Museum Pio-Clementinum, dem Museo Chiaramonti und dem unter dem Namen Braccio nuovo (neuer Flügelanbau) mit dem letztern verbundenen großen Antikensaale, ferner dem Belvedere, dem Aegyptischen und Etruskischen Museum und der sogen. Gallerie der Inschriften.

auszuführen und sichtbar zu machen. Dieser Apollo übertrifft alle andere Bilder desselben, so weit Homers Apollo den, welchen die folgenden Dichter malen. Ueber die Menschheit erhaben ist sein Gewächs, und sein Stand zeuget von der ihn erfüllenden Größe. Ein ewiger Frühling, wie in dem glücklichen Elysien, bekleidet die reizende Männlichkeit vollkommener Jahre mit gefälliger Jugend, und spielt mit sanfter Zärtlichkeit auf dem stolzen Gebäude seiner Glieder.

Gehe mit deinem Geiste in das Reich unkörperlicher Schönheiten, und versuche ein Schöpfer einer Himmlischen Natur zu werden, und den Geist mit Schönheiten, die sich über die Natur erheben, zu erfüllen: denn hier ist nichts Sterbliches, noch was die menschliche Dürftigkeit erfordert. Keine Adern noch Sehnen erhitzen und regen diesen Körper, sondern ein Himmlischer Geist, der sich wie ein sanfter Strom ergossen, hat gleichsam die ganze Umschreibung dieser Figur erfüllet. Er hat den Python, wider welchen er zuerst seinen Bogen gebraucht, verfolget, und sein mächtiger Schritt hat ihn erreichet und erleget. Von der Höhe seiner Genugsamkeit geht sein erhabener Blick, wie ins Unendliche, weit über seinen Sieg hinaus: Verachtung sitzt auf seinen Lippen, und der Unmuth, welchen er in sich zieht, blähet sich in den Nüstern seiner Nase, und tritt bis in die stolze Stirne hinauf. Aber der Friede, welcher in einer seligen Stille auf derselben schwebet, bleibt ungestört, und sein Auge ist voll Süßigkeit, wie unter den Musen, die ihn zu umarmen suchen. In allen uns übrigen Bildern des Vaters der Götter, welche die Kunst verehrt, nähert er sich nicht der Größe, in welcher er sich dem Verstande des göttlichen Dichters offenbarete, wie hier in dem Gesichte des Sohnes, und die einzelnen Schönheiten der übrigen Götter treten hier, wie bei der Pandora, in Gemeinschaft zusammen.

Eine Stirn Jupiters, die mit der Göttin der Weisheit schwanger ist, und Augenbraunen, die durch ihr Winken seinen Willen erklären: Augen, der Königin der Göttinnen mit Großheit gewölbet, und ein Mund, welcher denjenigen bildet, der dem geliebten Branchus die Wollüste eingeflößet. Sein

weiches Haar spielet, wie die zarten und flüssigen Schlingen edler Weinreben, gleichsam von einer sanften Luft bewegt, um dieses göttliche Haupt: es scheinet gesalbet mit dem Oele der Götter, und von den Grazien mit holder Pracht auf seinen Scheitel gebunden. Ich vergesse alles andere über dem Anblick dieses Wunderwerks der Kunst, und ich nehme selbst einen erhabenen Stand an, um mit Würdigkeit anzuschauen. Mit Verehrung scheint sich meine Brust zu erweitern und zu erheben, wie diejenige, die ich vom Geiste der Weissagung aufgeschwellet sehe, und ich fühle mich weggerückt nach Delos und in die Lycischen Haine, Orte, welche Apollo mit seiner Gegenwart beehrte: denn mein Bild scheint Leben und Bewegung zu bekommen, wie des Pygmalion Schönheit. Wie ist es möglich, es zu malen und zu beschreiben! Die Kunst selbst müßte mir rathen und die Hand leiten, die ersten Züge, welche ich hier entworfen habe, künftig auszuführen. Ich lege den Begriff, welchen ich von diesem Bilde gegeben habe, zu dessen Füssen, wie die Kränze derjenigen, die das Haupt der Gottheiten, welche sie krönen wollten, nicht erreichen konnten." —

Nach Winckelmann's Ansicht also stellt dieses Kunstwerk den Apoll dar als Ueberwinder des Drachen Python im Augenblicke nach der Erlegung des Ungethüms. Oder haben wir hier (wie Visconti meint) den Apoll als homerischen Fernhintreffer vor uns, der hinabschreitet, von den Höhen des Olympos, den Köcher gefüllt mit den klingenden Pfeilen, um Tod und Verderben zu senden ins Lager der Griechen vor Troja? Noch viele andre Ansichten sind laut geworden über die Aufgabe, die sich der Künstler mit der Darstellung dieses Apollon gestellt; Manche glauben in demselben einen vergötterten Augustus oder gar einen zum Apoll idealisirten Nero zu sehen.

So viel steht fest: in diesem bewunderungswürdigen Werke ist auch zugleich der ganze und vollständige Charakter des griechischen Apoll überhaupt enthalten, und wer (wie Adolf Stahr trefflich sagt) den Vatikanischen Apoll sich in die Seele geprägt hat, dem wird das Bild des Gottes überall,

wo es ihm in den verschiedensten Stellungen und Lagen bei den griechischen Dichtern entgegentritt, in dieser Gestalt erscheinen. Darum durfte der deutsche Aesthetiker Friedrich Vischer mit vollem Rechte die Meinung aussprechen, der Künstler habe überhaupt nicht beabsichtigt, den Gott in der bestimmten Situation eines besondern Kampfes aufzufassen, sondern er habe nur den reinen Lichtgeist als Feind und Zerstörer alles Dunkeln und Häßlichen, alles Unreinen, Wilden und Verworrenen darstellen wollen, wie er nach Pindar's schönem Bilde

Aufblühend wandelt am Land und Meeresfluth
Und steht über der Gebirge gewaltgen Zinnen.

An Feinheit und Vollendung dem Apoll von Belvedere nachstehend, giebt die Diana von Versailles im Museum des Louvre ebenfalls das Erzeugniß einer momentan bewegten, effectvollen Auffassung, während die schlafende Ariadne im Vatican besonders durch die schöne und reiche Behandlung des Gewandes sich auszeichnet. Zu den interessantesten Bildwerken dieser Periode gehören ferner die beiden Rosse bändigenden Dioskuren von Monte Cavallo zu Rom, die Pallas von Velletri im Museum des Louvre, der Barberini'sche Faun in München, die in der Dresdener Sammlung befindlichen drei weiblichen Statuen, das Kolossalbild des Nil im Vatikan und andere.

Ist in allen diesen Werken noch unzweideutig das Gepräge griechischer Kunst zu erkennen, so beruht ein anderer Zweig der Plastik vorzugsweise auf römischer Sitte und Anschauung: die Portraitdarstellung und die mit derselben Hand in Hand gehende historische Darstellung. Die plastische Portraitkunst zeigt sich in den ersten anderthalb Jahrhunderten unserer Zeitrechnung auf einer bewunderungswürdigen Höhe der Ausbildung. Besonders ließen sich die Kaiser in zahlreichen Statuen und Büsten portraitiren, aber auch andre männliche und weibliche Personen. Diese Statuen und Büsten zerfallen in zwei streng gesonderte Klassen. Entweder führte der Künstler die Aufgabe aus, die darzu-

weiches Haar spielet, wie die zarten und flüssigen Schlingen edler Weinreben, gleichsam von einer sanften Luft bewegt, um dieses göttliche Haupt: es scheinet gesalbet mit dem Oele der Götter, und von den Grazien mit holder Pracht auf seinen Scheitel gebunden. Ich vergesse alles andere über dem Anblick dieses Wunderwerks der Kunst, und ich nehme selbst einen erhabenen Stand an, um mit Würdigkeit anzuschauen. Mit Verehrung scheint sich meine Brust zu erweitern und zu erheben, wie diejenige, die ich vom Geiste der Weissagung aufgeschwellet sehe, und ich fühle mich weggerückt nach Delos und in die Lycischen Haine, Orte, welche Apollo mit seiner Gegenwart beehrte: denn mein Bild scheint Leben und Bewegung zu bekommen, wie des Pygmalion Schönheit. Wie ist es möglich, es zu malen und zu beschreiben! Die Kunst selbst müßte mir rathen und die Hand leiten, die ersten Züge, welche ich hier entworfen habe, künftig auszuführen. Ich lege den Begriff, welchen ich von diesem Bilde gegeben habe, zu dessen Füssen, wie die Kränze derjenigen, die das Haupt der Gottheiten, welche sie krönen wollten, nicht erreichen konnten." —

Nach Winckelmann's Ansicht also stellt dieses Kunstwerk den Apoll dar als Ueberwinder des Drachen Python im Augenblicke nach der Erlegung des Ungethüms. Oder haben wir hier (wie Visconti meint) den Apoll als homerischen Fernhintreffer vor uns, der hinabschreitet, von den Höhen des Olympos, den Köcher gefüllt mit den klingenden Pfeilen, um Tod und Verderben zu senden ins Lager der Griechen vor Troja? Noch viele andre Ansichten sind laut geworden über die Aufgabe, die sich der Künstler mit der Darstellung dieses Apollon gestellt; Manche glauben in demselben einen vergötterten Augustus oder gar einen zum Apoll idealisirten Nero zu sehen.

So viel steht fest: in diesem bewunderungswürdigen Werke ist auch zugleich der ganze und vollständige Charakter des griechischen Apoll überhaupt enthalten, und wer (wie Adolf Stahr trefflich sagt) den Vatikanischen Apoll sich in die Seele geprägt hat, dem wird das Bild des Gottes überall,

wo es ihm in den verschiedensten Stellungen und Lagen bei den griechischen Dichtern entgegentritt, in dieser Gestalt erscheinen. Darum durfte der deutsche Aesthetiker Friedrich Vischer mit vollem Rechte die Meinung aussprechen, der Künstler habe überhaupt nicht beabsichtigt, den Gott in der bestimmten Situation eines besondern Kampfes aufzufassen, sondern er habe nur den reinen Lichtgeist als Feind und Zerstörer alles Dunkeln und Häßlichen, alles Unreinen, Wilden und Verworrenen darstellen wollen, wie er nach Pindar's schönem Bilde

Aufblühend wandelt am Land und Meeresfluth
Und steht über der Gebirge gewaltgen Zinnen.

An Feinheit und Vollendung dem Apoll von Belvedere nachstehend, giebt die Diana von Versailles im Museum des Louvre ebenfalls das Erzeugniß einer momentan bewegten, effectvollen Auffassung, während die schlafende Ariadne im Vatican besonders durch die schöne und reiche Behandlung des Gewandes sich auszeichnet. Zu den interessantesten Bildwerken dieser Periode gehören ferner die beiden Rosse bändigenden Dioskuren von Monte Cavallo zu Rom, die Pallas von Velletri im Museum des Louvre, der Barberini'sche Faun in München, die in der Dresdener Sammlung befindlichen drei weiblichen Statuen, das Kolossalbild des Nil im Vatikan und andere.

Ist in allen diesen Werken noch unzweideutig das Gepräge griechischer Kunst zu erkennen, so beruht ein anderer Zweig der Plastik vorzugsweise auf römischer Sitte und Anschauung: die Portraitdarstellung und die mit derselben Hand in Hand gehende historische Darstellung. Die plastische Portraitkunst zeigt sich in den ersten anderthalb Jahrhunderten unserer Zeitrechnung auf einer bewunderungswürdigen Höhe der Ausbildung. Besonders ließen sich die Kaiser in zahlreichen Statuen und Büsten portraitiren, aber auch andre männliche und weibliche Personen. Diese Statuen und Büsten zerfallen in zwei streng gesonderte Klassen. Entweder führte der Künstler die Aufgabe aus, die darzu-

stellende Persönlichkeit treu nach der Natur (ikonisch) wiederzugeben, und in diesem Falle wurde auch das Kostüm des Lebens beibehalten; oder man stellte den kaiserlichen Herrn als göttlichen Heros, als Gottheit idealisirt hin. Von dieser letztern Darstellungsweise geben uns die sitzenden Kolossalfiguren eines Kaiser Augustus, Tiberius und Claudius in den Museen zu Neapel und Rom einen Begriff. Auch Kaiserinnen, besonders der spätern Zeit, wurden oft mit geringer Bekleidung als Göttinnen aller Art, besonders als Venus dargestellt, und die nüchterne Portraitähnlichkeit, häufig auch der damals übliche Haarputz, offenbar eine Perücke, bildet nicht selten mit der Vorstellung selbst einen herben Contrast.

Die historische Darstellung wurde hauptsächlich zu Reliefs verwendet, unter welchen die Reliefs vom Titusbogen und von der Trajanssäule in Rom besonders berühmt sind. Auch viele, an Sarkophagen befindliche Reliefs, die bereits der Epoche des vollständigen Verfalls der Kunst angehören, gewähren großes Interesse, weil wir in ihnen eine Fülle antiker Compositionen der früheren Epochen nachgebildet finden.

Als Constantin der Große den Sitz des römischen Weltreichs von Rom nach Byzanz (seitdem Constantinopel) verlegte (im J. 330) und das Christenthum, dessen einfache Symbole und glanzloser Cultus allerdings den Künstlern keinen besondern Antrieb zum Schaffen von Bildwerken gab, zur Staatsreligion erhob, mußte die eigentlich antike Kunst zu Grunde gehen, und die Einfälle der germanischen Stämme in Italien, Kriege, Hungersnoth, Pest und Leiden aller Art, welche Rom in den folgenden Jahrhunderten trafen, vertilgten Künstler und Kunstwerke. Und dennoch waren es nicht diese äußern Ereignisse allein, die den Untergang der Kunst bewirkten. Es waren hauptsächlich die innere Erschöpfung und Schwäche des menschlichen Geistes, der Verfall des erhabenen Sinnes, kurz der in den innern Lebensgesetzen begründete Untergang der gesammten geistigen Welt, welche das Gebäude der antiken Kunst in sich selbst zusammenstürzen ließen.

Die Malerei des klassischen Alterthums

erreichte niemals die tiefsinnige Bedeutsamkeit der spätern christlichen Kunst. Die Gemälde der hellenischen Künstler trugen das Gepräge der heiterschönen Sinnlichkeit, die dem griechischen Volke eigenthümlich war. Die Mittel der Malerei waren noch beschränkt. Man malte auf Holztafeln, Leinwand, Pergament, auch schon auf frischen Kalk (al fresco), und bediente sich der Wasserfarben, die man mit einem Zusatz von Leim und Gummi auftrug. Lange Zeit beschränkte man sich auf die vier Hauptfarben: weiß, schwarz, gelb und roth und ihre Mischungen; erst später lernte man andre theure und glänzende Farben kennen. Eine besonders dauerhafte und glänzende, aber auch mühsam herzustellende Art von Gemälden waren die enkaustischen (eingebrannten). Es wurden Elfenbein- und Holztafeln mit gefärbtem Wachs nach Maßgabe der darzustellenden Gegenstände überzogen, dann die Umrisse mit glühenden Griffeln eingebrannt und darauf die Farben in einander geschmolzen.

Die ältesten Gemälde der Griechen waren ebenso wie die Werke der Skulptur steif, einförmig, die dargestellten Bewegungen manierirt. Nach den Perserkriegen strebten die Künstler danach, Natur und Leben auszudrücken. Mikon und besonders Polygnotos aus Thasos schmückten die Halle Poikile in Athen mit Gemälden, ferner die Propyläen, den Tempel zu Delphi. Der Athener Apollodoros wendete zuerst die Perspective an, er vertheilte in richtiger Weise Licht und Schatten. Berühmt war sein vom Blitze getroffener Ajas Oileus.

Zeuxis aus der italienischen Stadt Heraklea unternahm größere Compositionen: besonders eine Kentaurenfamilie wird von alten Schriftstellern als Meisterwerk gerühmt. Bekannt ist der Wettstreit dieses Malers mit dem noch berühmteren Parrhasios aus Ephesos. Zeuxis malte Trauben so natürlich, daß Vögel herbeiflogen, um daran zu picken, während Parrhasios seinen Nebenbuhler selbst täuschte, indem er eine Leinwanddecke so naturgetreu malte, daß Jener ihn aufforderte,

die Decke doch vom Gemälde wegzuziehen. Die neuere Zeit freilich erblickt das Wesen der Kunst in etwas ganz Anderem, als in täuschender Natürlichkeit.

Auch Apelles, Timanthes, Aristides und andre Maler werden als Notabilitäten des Alterthums genannt. Uebrigens ward den griechischen Meistern für ihre Werke nicht blos Ehre, sondern auch materieller Gewinn. Polygnotos erhielt in Athen das Bürgerrecht und in allen zum Amphiktyonenbund gehörigen Städten freihe Bewirthung, so lange er sich irgendwo aufhalten wollte. Doch waren nicht Alle so bescheiden und genügsam, wie er. Zeuxis ließ seine Gemälde für Geld sehen und verschenkte sie dann, weil er sie für unbezahlbar erklärte. Parrhasios lebte wie ein persischer Satrap, trug ein Purpurkleid und einen Kranz auf dem Haupt; zuletzt gab er sich für einen directen Abkömmling Apollo's aus.

Von den Werken der bedeutendsten Maler Griechenlands ist uns im Original nichts überkommen. Nur aus den muthmaßlichen Copien einzelner Meisterwerke, deren Erhaltung wir großentheils der durch den Ausbruch des Vesuvs herbeigeführten Verschüttung von Herculanum und Pompeji verdanken, ist es uns möglich, eine, wenn auch nur annähernde, Vorstellung über die Originale zu bilden. Die wichtigern pompejanischen Wandmalereien gehören vorzugsweise dem Gebiete der griechischen Mythe an, minder häufig dem Gebiete des wirklichen Lebens. Sie bestehen theils aus sogenannten historischen, dramatisch entwickelten Darstellungen, theils aus solchen, die ein mehr dekoratives Gepräge haben, bei denen es mehr auf anmuthiges Spiel der Form, als auf einen Inhalt von tieferer Bedeutung ankommt. Wir finden dargestellt: zierliche Kinderscherze, Amorinen und Genien, die den Verkehr des Lebens in anmuthigem Spiele nachahmen, komisch parodische Scenen, Zwerge darstellend, welche mit Humor die Geschäfte des menschlichen Lebens betreiben, auch Landschaften mit vorherrschender Darstellung von Architecturen, und sogenannte Stillleben, Thiere, Früchte, Geräthschaften u. dgl. Bedeutender als diese Wandmalereien, über-

haupt die bedeutendsten Werke antiker Malerei, die wir besitzen, sind die sogenannte Alexanderschlacht, ein Mosaikgemälde und Fußbodenschmuck eines pompejanischen Hauses und die sogenannte Aldobrandinische Hochzeit im Vatikan. Andre werthvolle Reste, darunter Scenen von großer Schönheit, haben uns die Grabkammern von Pästum aufbewahrt.

Von der etruskischen Malerei ist bereits (S. 14) gesprochen worden. Bei den Römern scheint die Malerei nie zu einer eigenartigen Entwickelung gekommen zu sein. Unter den ältern römischen Malern nennt Plinius den Fabius Pictor, Pacuvius, Turpelius und Padius. Zur Zeit des Augustus zeichnete sich ein Landschaftsmaler Ludius, aus. Unter den Kaisern wurde die Malerei Dienerin des Luxus und sank schon, ehe man ihr Steigen wahrgenommen.

Wir stehen am Schlusse unserer Betrachtung der antiken Kunst. Wie weit zurück liegt jene lebensfrohe Gestaltenwelt eines Phidias und Polyklet! Wo sind die Olympier geblieben, diese lichtumflossenen Götter, voll Hoheit und Milde, voll Macht und Weisheit! Wo ist jene ruhige Heiterkeit, jene unbefangene Freude am Dasein hingeschwunden, welche uns aus dem Parthenonfries entgegenlacht, wohin der Zauber der Anmuth, der Reiz des Aphroditenideals eines Praxiteles? — Zerstört war die Harmonie zwischen Natur und Geist, zwischen Form und Inhalt. Der einzelne Mensch, losgerissen vom Boden der Natur wie des Staates, stand auf sich selbst verwiesen im Getriebe der Welt, im bangenden Vorgefühl des nahenden Sturmes, der bald als Völkerwanderung über die Stätten griechisch-römischer Cultur unaufhaltsam hereinbrach. War es ein Wunder, wenn die, jeglicher Stütze beraubte, Hülfe bedürftige Menschheit gleich einem Verschmachtenden begierig das Wort der christlichen Offenbarung in sich aufnahm?

Sechstes Kapitel.

Die altchristliche Kunst. Arabische (maurische) Baukunst.

Beinahe vierhundert Jahre lang, nur mit geringen Unterbrechungen, hatte das römische Volk und mit ihm der größere Theil der Erde alles Elend, Bürgerkriege, Hungersnoth, Pest und Greuel jeder Art ertragen. Schon der Nachfolger des Augustus, der grausame unsittliche Tyrann Tiberius, hatte viel der edelsten Römer hingeschlachtet; Caligula verschwendete in einem Jahre 150 Millionen Thaler; unter dem kranken und blödsinnigen Claudius herrschte dessen schamlose Gemahlin Messalina; Nero, schon als Jüngling ein vollendeter Bösewicht, ermordete Stiefbruder, Mutter und Gemahlin, endlich auch seinen Lehrer Seneca und Tausende der edelsten Römer; Kaiser Otho war ein Fresser und Schwelger, der in acht Monaten 48 Mill. Thaler durchbrachte. Das Beispiel von sieben guten Kaisern (Vespasian, Titus, Nerva, Trajan, Hadrian, Antoninus Pius und Aurelius) wirkte wenig zur Verbesserung der allgemeinen Ruchlosigkeit. Unmäßiger Sinnengenuß, Schlemmerei und Wollüste herrschten in allen Theilen des Reichs.

Vergebens flehten die Bessern des Volkes zu ihren Göttern um Abwendung dieser schweren Noth der Zeit, vergebens legten sie die gewohnten Opfer auf die Altäre nieder. Da wurden sie endlich mißtrauisch gegen ihre Gottheiten; immer Mehre wendeten sich der trostvollen Lehre des Christenthums zu. Alle Armen und Gedrückten, alle Mühseligen und Beladenen erfaßten mit freudigem Herzen die Botschaft des Heils, die den Gläubigen im Erdenleben Menschenrechte, Bruderliebe und Tröstung gewährte, die dem Tode seinen Stachel nahm und der Hölle ihren Sieg.

Da aber das Christenthum keine Verbindung mit dem Heidenthum zuließ, die Christen alle Theilnahme an den Festen und Religionsgebräuchen der Heiden ängstlich mieden,

Kriegsdienste und Staatsämter verschmähten, sogar im täglichen Verkehr sich absonderten, so erwachte das Mißtrauen, der Haß der Herrscher gegen die neue Lehre, und schwere Verfolgungen ergingen über die Bekenner derselben. Die Geschichte erwähnt zehn Christenverfolgungen von den Tagen des Nero, da Petrus und Paulus ihren Tod gefunden haben sollen, bis ins erste Jahrzehent des vierten Jahrhunderts, als Diocletian und Galerius die Bekenner des gekreuzigten Heilandes durch Folter und Beil zum Opferaltar trieben, die Kirchen niederbrannten und die heiligen Schriften den Flammen übergaben. Selbst der edle Marcus Aurelius glaubte den Starrsinn der vermeintlichen Schwärmer gewaltsam brechen zu müssen und die kurze Regierung des Kaisers Decius ist durch eine der heftigsten Christenverfolgungen merkwürdig geworden. Aber die Glaubensfreudigkeit, mit der die Blutzeugen (Märtyrer) Qualen und Tod ertrugen, mehrte die Zahl der Bekenner, so daß man mit Recht das Blut der Märtyrer den „Samen der Kirche" genannt hat. Die Verfolgten verbargen sich in unterirdischen Gängen (Katakomben) bei den Gräbern ihrer Lieben, in Höhlen und Bergschluchten; die Bedrängniß erhöhte ihr Gottvertrauen, und die Zahl der Abtrünnigen (Apostaten), welche die Bibel zum Verbrennen auslieferten oder vor den Bildsäulen der Kaiser räucherten, war gering gegen die der standhaften Bekenner.

Wie glücklich mußten sich die Christen fühlen, als sie nach so vielen blutigen Verfolgungen in Constantin dem Großen einen wohlwollenden Kaiser und Bruder fanden! Freudig strömten sie von allen Seiten herbei und nahmen Dienste in seinem Kriegsheer. Wohl mochte Constantin, indem er als Schutzherr der Christen auftrat, mit in Anschlag gebracht haben, eine wie mächtige Partei er aus ihnen bilden könne, denn das Christenthum hatte bereits unter allen Ständen Eingang gefunden, und er hatte noch schwere Kämpfe gegen seine Mitherrscher zu bestehen, die ihm Theile des ererbten Reiches zu entreißen suchten. Mit Hülfe der Christen stürzte er einen nach dem andern. Voran vor dem Heereszuge, wo sonst nur Adler und Götterbilder gesehen wurden,

wehete von nun an die Fahne des heiligen Kreuzes (das heilige Labarum) und führte von Sieg zu Sieg. So wurde Constantin im Jahre 325 alleiniger Herr des abend- und morgenländischen Reiches. Seine Hauptsorge war nun auf Befestigung der öffentlichen Ruhe und die Ausbreitung des zur Staatsreligion erhobenen Christenthums gerichtet. Er erlaubte den Christen nicht nur Kirchen zu erbauen, sondern gab selbst die Kosten dazu aus Staatsmitteln her. Dann legte er (329) in dem von Severus fast gänzlich zerstörten Byzanz am Bosporus den Grund zu einer neuen Hauptstadt des römischen Reichs, die nach ihm Konstantinopel genannt wurde. Durch ihre Lage begünstigt, wurde die neue Stadt sehr bald die Nebenbuhlerin Roms.

Rom und Byzanz wetteiferten fortan in der Sorge für Kirchenbauten und von diesen Centralstellen aus verbreitete sich die christliche Bauthätigkeit über weite Gebiete. Seitdem man nicht mehr nöthig hatte, in dunkeln Höhlen und versteckten Wohnungen Zuflucht für die christliche Gottesverehrung zu suchen, galt es, die große Menge, die sich mehr durch äußere Eindrücke als durch die Gewalt innerer Wahrheit bestimmen läßt, durch imponirende Bauwerke für die neue Religion zu gewinnen. Denn nicht mit einem Male war die heidnische Welt in eine christliche umgewandelt, und die Götterwelt der Alten wich nicht auf einen Schlag der von Constantin erhobenen Kreuzesfahne.

In Rom sowohl wie in Byzanz legte man den neu zu errichtenden Gotteshäusern eine Gattung römischer Bauwerke zu Grunde, die sich für den christlichen Cultus als die geeignetste erwies: die alte heidnische Basilika (Markt- oder Gerichtshalle). Diese Basiliken boten in einer großen, gewöhnlich von zwei Säulenreihen in drei Schiffe getheilten Halle einen zweckentsprechenden Raum für die Gemeindeversammlung, während für den Priester der in einer Halbkreisnische erhöhte Platz, der bei den Römern zum Tribunal (Gerichtssitz) diente, einen geeigneten Rom bot. Daher führen die ältesten christlichen Kirchen ebenso wie jene heidnischen Hallen den Namen Basilika (königliches Haus), eine um so

passendere Bezeichnung, da sie ja Häuser des Herrn, des Königs der Welten waren.

Es haben sich mehrere solcher uralten Kirchen in Italien bis auf die neueste Zeit erhalten, namentlich die großartige, 1823 durch Brand zerstörte Kirche S. Paolo und andre in Rom, ferner in Ravenna mehrere, unter welchen die von 528 bis 547 errichtete Kirche S. Vitale eines der wichtigsten Denkmale altchristlicher Baukunst ist. Ravenna's Blüthe datirt von der Zeit des Kaisers Honorius, der den Regierungssitz nach dieser, damals unmittelbar am Meere gelegenen Hafenstadt verlegte, vermuthlich weil er sich in Rom gegen die andringenden nordischen Völker nicht sicher glaubte.

Neben diesem Basilikenstyl bildete sich mit dem Beginn des sechsten Jahrhunderts in Byzanz (Konstantinopel) noch ein andrer Kirchenstil aus, welcher die römischen Kuppelbauten zum Vorbild nahm. Es ist dies der byzantinische Stil, mit Recht so genannt, weil er auch in der Folgezeit fast nur auf byzantinischem Boden sich verbreitete und entwickelte, im Abendlande aber nie recht Wurzel fassen konnte. Das Streben nach großartiger Pracht, das an dem, orientalischen Sitten sich zuneigenden byzantinischen Hofe zu Hause war, rief ihn ins Leben, nicht das aus den Bedürfnissen des christlichen Cultus hervorgehende Gesetz. Um dieser Prachtliebe zu genügen, mußte der Kuppelbau, der von einer kreisrunden Grundform ausging, eine vollständige Umwandlung erfahren, so daß neben dem Hauptraume und in Verbindung mit demselben die nöthigen Nebenräume für den äußerst ceremoniösen Gottesdienst der Byzantiner gewonnen werden konnten. Diese Aufgabe löste der neue Stil mit ebensoviel Kühnheit als Geschick, indem er ein kunstreiches System von Kuppeln und Halbkuppeln schuf, an welche sich in mannigfacher Gestalt Wandnischen anschließen, in Verbindung mit vielfach wechselnden Planformen. Für die Ausstattung der Räume werden in reicher Pracht an den Wänden und Pfeilern bunte Marmorbekleidung, an den Gewölben der Kuppeln, Halbkuppeln und Nischen glänzende Mosaikbilder angewendet. Ueberhaupt liebt die byzantinische Kunst im Sinne

des Orients den höchsten Luxus und Reichthum der Ausstattung. Auch kurze, gewundene und gepaarte Säulen mit wunderlich durch Thierfratzen oder verschlungenes Pflanzenwerk verzierten Säulenknäufen, die keiner bestimmten Ordnung angehören, begegnen uns oft bei diesen Kirchenanlagen. Bedeutungsvoll sind die Unterkirchen unter der Tribune mit dem Grab des Heiligen, Krypta genannt. Das älteste Denkmal des byzantinischen Baustils ist die prächtige, von Kaiser Justinian erbaute Sophienkirche in Konstantinopel. Der Bau wurde von Anthemios aus Tralles und Isidorios von Milet im Jahre 532 n. Chr. begonnen und in nicht ganz fünf Jahren vollendet. Zwanzig Jahre darauf stürzte in Folge eines Erdbebens die Morgenseite der Kuppel ein, wurde aber bald wieder hergestellt. Das Innere dieser Kirche ist mit Marmor, Jaspis und Porphyr bekleidet; doch ist die Ausführung, trotz des kostbaren Stoffes, nur mittelmäßig: manche Kapitäler haben abscheuliche Formen und Ornamente. Außer der Verkleidung mit edlen Steinarten sind auch Mosaiken, zum Theil mit Gold, als Schmuck der Kirche verwendet. Viele Säulen waren Geschenke von auswärts. Eine edle Matrone aus Rom schickte acht Porphyrsäulen aus Aurelian's Tempel der Sonne; acht andre Säulen aus grünem Porphyr lieferte die Behörde von Ephesos. Die Verzierungen im Sanctuarium enthielten gegen vierzig Pfund Silber und der ganze Bau kostete nach unserm Gelde etwa acht Millionen Thaler. Die Türken wandelten die Sophienkirche zur Moschee um und versahen sie auf den vier Ecken mit schlanken Minarets. Im Innern wurden zwar die Mosaikgemälde verdeckt, übrigens aber behielt im Wesentlichen das Gebäude seinen ursprünglichen Charakter.

Mit der Sophienkirche war der Höhepunct der byzantinischen Baukunst erreicht. Sie blieb höchstes Muster und Vorbild für die Kunst des Orients. Doch trat in der Folge bei den meisten eine Vereinfachung des Grundplans ein, indem bei größeren Gebäuden das Innere oft die Gestalt eines Kreuzes mit gleich langen Schenkeln, des sogenannten griechischen Kreuzes annimmt. Die ums Jahr 900 erbaute

Muttergotteskirche zu Konstantinopel (Agia Theotokos) ist ein interessantes Beispiel dieser spätern byzantinischen Bauweise.

Diesseits der Alpen finden wir Ueberreste aus der frühesten christlichen Bauart im Dom zu Trier (in dieser Stadt befindet sich auch die Porta nigra als ein merkwürdiges Denkmal aus der Römerzeit), im Schiffe des Münsters zu Aachen, eines Baues, den Karl der Große in den Jahren 796—804 ausführen ließ, u. s. w.

Die altchristliche Malerei knüpft ebenso wie die Baukunst an die Antike an, zeigt aber dabei Vernachlässigung der Form, sittliche Strenge und allmälig zunehmende Prachtentfaltung. Die byzantinischen Bilder sind ohne lebendige eigenthümliche Auffassung, folgen traditionellen Anschauungen, wiederholen alte Compositionen und entstellten die aus der Antike herübergenommenen Formen und Verhältnisse allmälig zu gänzlicher Unnatur. Das Colorit ist sehr dunkel, der Auftrag fein und flüssig, das Gold findet überall reichliche Anwendung, so daß man damit sogar die Lichter aussetzte. Die Werke byzantinischer Malerei bestehen hauptsächlich in Miniaturen zur Ausschmückung der Manuscripte, in Tafeln (Diptychen und Triptychen), die in Tempera gemalt sind, wie sich deren viele im Vatikanischen Museum befinden, und in Wandgemälden, deren sich noch manche in den Klöstern des Orients erhalten haben.

Wir haben nun zunächst von den **Arabern** zu sprechen, deren Baukunst im Mittelalter eine sehr bedeutungsvolle Stelle einnimmt. Nachdem dieses kriegerische Volk unter eroberungssüchtigen Khalifen den Besitz von Damaskus (633), Jerusalem und Aegypten (638), Afrika (665 — 89 erkämpft hatte und 710 in Spanien vorgedrungen war, entwickelte es im Innern der Gebäude einen Reichthum an Mosaik, schlanken Säulen, ausgelegten Fußboden und prächtigen Decken, der alle Ausschmückung der Gebäude, wie wir sie bei den andern Völkern finden, überbot. Der arabische (maurische) Baustil unterscheidet sich wesentlich durch die hufeisenförmige Gestalt der Bogen. Die Gebäude haben im Innern eine große Menge schlanker, oft sich der antiken Form nähernder

Säulen, deren Kapitäler eigenthümlich verziert sind. Die Wände und Nischen sind oft mit Denksprüchen aus dem Koran und mancherlei andern Ornamenten, gewöhnlich in sehr lebhaften Farben, besonders Purpur, Azur und Gold, bemalt, die Fußboden mit farbigen Marmortafeln in künstlichen Mustern belegt. Das Innere der Gebäude ist nie von großer Höhe; dagegen bedecken sie meistens sehr große Flächenräume.

Die reiche Architektur der Araber blühete hauptsächlich zu Bagdad, Kairo, Alexandria, Fez, ferner in Cordova und Sevilla. Der frühern Zeit der arabischen (maurischen) Herrschaft in Spanien gehört eine prachtvolle Moschee zu Cordova, der damaligen Hauptstadt des maurischen Spaniens, an, einer spätern Entwicklungsstufe die Bauten zu Sevilla. Aber ihre kostbarsten und am reichsten verzierten Gebäude haben die Araber in Spanien im dreizehnten und vierzehnten Jahrhundert ausgeführt, wie dies die Ueberreste des Schlosses **Alhambra** bei Granada beweisen.

„Ich kenn' euch wohl, ihr leichtgeschwung'nen Bogen,
Ihr Säulen euch, voll räthselhafter Zier;
Euch hat des Mauren brauner Arm gezogen:
Denn einst als Herr gebot der Maure hier.
Ja, diese Halle ward von ihm gegründet,
Einst seinem Fürst ein prächtig Haus zu sein,
Hier diese Säule ward von ihm gegründet,
Und einst sein Hauch belebte diesen Stein."

(Prutz.)

Die Blüthe von Granada bildet den letzten Akt maurischer Herrschaft in Spanien. So lange die maurischen Fürsten in den nördlichern Gegenden, namentlich Cordova und später Sevilla, residirt hatten, war Granada ohne Bedeutung geblieben. Als aber christliche Könige wieder in den Besitz jener Städte gelangt waren, erhob sich Granada um so mächtiger, Handel und Fabrikthätigkeit blüheten unter dem Schutze eines klugen und mächtigen Fürsten, Granada wurde eine Schule der Künste und Wissenschaften und der Sitz eines glänzenden Hofes von ritterlicher Galanterie und feiner Bildung. In der langjährigen Berührung durch Kämpfe und friedlichen

Verkehr hatten die muhamedanischen Bewohner von Spanien manche Elemente von christlicher Sitte und abendländischer Gesetzlichkeit aufgenommen, welche sich bei ihnen mit der kühnen Eleganz und dem leichten Schwunge orientalischer Phantasie, mit der eigenthümlichen Schärfe und Consequenz des arabischen Volkscharakters paarten. Aus dieser Mischung entstand jene heitere und freundliche Sitte, der graziöse Luxus und die Lust an zärtlichen, wie ritterlichen Abenteuern, welche noch heute in den anmuthigen spanischen Dichtungen fortlebt.

Die Natur selbst scheint Granada für ein solches Festleben bestimmt zu haben. Wie eine Warte schaut das königliche Schloß der Alhambra von seiner Höhe in das breite, üppige Thal hinab, wo der Xenil und Darro mit ihren goldgelben Wellen zwischen dem Schmelz der immergrünen, fruchttragenden Bäume hindurchschimmern und kühlende Winde von den benachbarten, schneebedeckten Gebirgen Alles mit Wohlgerüchen erfüllen. Im Wetteifer mit dem Glanze der Natur schmückten die arabischen Großen ihre Paläste; Granada glich einer Schale voll Edelsteinen.*)

Die gewaltige Veste der Alhambra thürmte sich auf steil emporragendem Felsen über der Stadt empor. Die Benennung Alhambra ist wahrscheinlich von der rothen Farbe des Steins, aus der die Citadelle erbaut ist (Medinet Alhambra d. i. die rothe Stadt) abgeleitet. Das herrliche Schloß wurde im 13. Jahrhundert gegründet, erhielt aber seine reiche Ausstattung, in der wir es noch theilweise jetzt sehen, erst in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts. Wir haben hier also die letzte, reifste und üppigste Blüthe der orientalischen Kunst in Spanien vor uns. Nach der Eroberung durch die Christen wurde Manches davon zerstört; am schonungslosesten indeß beseitigte erst Kaiser Karl der Fünfte einen großen Theil des Baues, um an dessen Stelle einen Palast in schwerem Renaissancestyl zu setzen. Was indessen erhalten ist, reicht hin, um der Phantasie ein Bild der schönsten Zeit

*) C. Schnaase, Geschichte der bildenden Künste.

eines poetisch verklärten Ritterthums, die Verwirklichung eines zauberischen morgenländischen Mährchens vorzuführen. Gerade die schönsten Theile des innern Baues, die Prachtsäle und Wohngemächer sind noch erhalten; sie gruppiren sich hauptsächlich um zwei offene Höfe: den Hof der Alberca und den Löwenhof. Beide sind mit Wasserbassins, Fontänen, Säulenhallen und weit vorspringenden Dächern, die Kühlung und Schatten gewähren, ausgestattet.

Der Hof der Alberca ist der größere. Er führt durch einen Vorsaal zu dem Saal der Gesandten, der mit einer Kuppel bedeckt und auf drei Seiten von großen Fenstern beleuchtet ist, welche, in der Dicke der gewaltigen Mauern angebracht, wie kleine Zimmer erscheinen, wohl geeignet zu abgesonderten Gesprächen der versammelten Hofleute und Ritter. Aus den Fenstern hat man die herrlichste Aussicht auf die Stadt, das Thal und die benachbarten Berge; an dieser Stelle konnten die edlen Mauren (wie sie der Romanzendichter zu nennen beliebt),

Die Waffenhelden von Granada,
Mauren zwar, doch edle Männer,

oder ihre angebeteten Damen den Kämpfen zwischen maurischen und christlichen Rittern zuschauen, welche diese unter den Augen so erlauchter Zeugen auszufechten liebten. Auch der prachtvolle Flügel des Schlosses mit den ehemaligen Wohnzimmern und Festsälen der königlichen Familie ist noch wohl erhalten. Den Mittelpunkt dieser Anlagen bildet der berühmte Löwenhof, so benannt nach einem auf zwölf Löwen von schwarzem Marmor ruhenden Bassin von Alabaster, aus dem ein Springbrunnen seinen kühlenden Strahl emporsendet. Rings umgeben Bogenhallen auf schlanken Säulchen den Hof und erweitern sich zu viereckig vortretenden Pavillons, die ebenfalls Springbrunnen enthalten. Von hier gelangt man in den Hof der Abencerragen, eine Festhalle mit einem Vorsaale, so genannt, weil hier der maurische König Boabdil die Glieder dieser berühmten ritterlichen Familie ermorden ließ. Auf einer andern Seite liegen Frauengemächer, die

den Namen „Halle der zwei Schwestern" führen. Ferner ist ein langer, schmaler Corridor, der „Saal des Gerichts", hier aufzuführen.

Die Pracht dieser Gemächer und Hallen, besonders der Halle der zwei Schwestern, wird als bezaubernd geschildert. Alle sind auf das Reichste und Glänzendste mit farbigen Ornamenten geschmückt. Die Säulen sind durchweg schlank und leicht, oft von weißem Marmor, zum Theil ebenfalls in verschiedenen Farben und Zeichnungen ausgelegt. Auch die Kuppeln leuchten, wie die Verzierungen der Wände, in wechselnden, sehr geschmackvoll gewählten Farben, welche so geordnet sind, daß unten bescheidene, reinliche, weiter oben die vollsten, würdigsten, endlich oben an der Decke die leuchtendsten Farben vorherrschen. Ebenso ist die Zeichnung der Verzierungen: unten einfachere Ornamente, in der Mitte an den teppichartigen Wandflächen künstliche, sinnreiche Muster, dann die goldglänzenden phantastischen Buchstaben der Inschriften. Es ist dabei (wie C. Schnaase sagt) auf eine leichte Beschäftigung der Phantasie, auf einen träumerischen Reiz abgesehen: das müßige Auge soll in diesen Verschlingungen, die in immer neuen, sinnreichen Combinationen gleichsam Variationen auf das nämliche Thema bilden, sich verlieren, auf diesen glänzenden, frischen Farben sich tändelnd ergehen. Dahin zielen denn auch die arabischen Inschriften hin, die vielfältig verschlungen und nach verschiedenen Richtungen auslaufend, schon in ihrer äußern Erscheinung geeignet sind, der Phantasie Unterhaltung zu geben. Noch mehr aber durch ihren Inhalt. Sie sind nur selten dem Koran entnommen, meistentheils freie Dichtung oder Prosa, und enthalten außer den üblichen Danksagungen und Anrufungen Gottes Lobsprüche auf den Fürsten, der diese Hallen erbauen ließ, oder preisen in schwungvoller Beredtsamkeit die Schönheit des Saales selbst und seiner Theile.

Alles hier Gebotene athmet den heitersten Genuß eines träumerisch-poetischen Daseins, wie es nur unter südlicher Sonne sich gestaltet. Hier labender Schatten, erquickende Kühle in phantastisch geschmückten Räumen, dort das sanfte

Plätschern der Brunnen, der Hauch köstlicher Wohlgerüche, spielendes Sonnenlicht, durch zierliche Bogengarnituren brechend — mußte da nicht die Seele eingewiegt werden in romantisches Traumdämmern? — Selbst die abenteuerlichen, überraschenden Formen, die sich an Kuppeln und Säulen zeigen, gehen nicht zum Großen und Schroffen über, sie sind nur muthwillige Abschweifungen der Phantasie, von der Anmuth beherrscht, von dem Reichthum besänftigend bekleidet.

Der Alhambra gegenüber, auf einem andern Felsen, liegt das Lustschloß der maurischen Fürsten, el Generalife, in ähnlicher reizvoller Weise ausgestattet wie die Alhambra.

Siebentes Kapitel.

Die Kunst des Mittelalters. Der romanische Stil.

Sowie mit Karl dem Großen (geb. 742, König der Franken seit 768, Kaiser des Abendlandes seit 800, gest. 814) die deutsche Geschichte aus dichtem Nebel hervortritt, so beginnt es nun auch in der deutschen Kunst zu tagen. Der Mann, dessen Kopf erfüllt war von dem Gedanken, die Völker des Abendlandes zu Einem Reiche unter seinem Scepter zu vereinigen, der sich zum Apostel des Christenthums machte, mit dem Schwerte aber die Furchen zog, in welche er das Saatkorn des neuen Glaubens warf, beachtete mit Wärme und Scharfblick die Bedürfnisse und Bedingungen ruhiger geistiger Entwickelung, und wie er Schulen gründete, Gelehrte berief, Dichter versammelte, so führte er den Kirchengesang ein und belebte durch große, umfassende Unternehmungen, durch Palast- und Kirchenbauten an verschiedenen Orten des Reiches alle Künste. Den Männern, die er zur Beaufsichtigung der Kirchenbauten aussandte, trug er besonders auf, nicht nur Dach und Mauern, sondern auch die

vorhandenen Malereien in Augenschein zu nehmen; auf der Synode (Kirchenversammlung) zu Frankfurt 794 trat er als entschiedener Gegner der bildstürmerischen Ideen auf*) und sicherte der Kunst die wichtigste Stelle ihrer Thätigkeit in Verbindung mit der Kirche.

Ein solches Handeln mußte bei fortschreitender Bildung die etwa verborgen schlummernden Kräfte wecken und zum Schaffen ermuntern. Da Karl der Große fremde Künstler nach Deutschland rief, Säulen und Bildsäulen aus Italien kommen ließ und, wie es scheint, mit dem Reiche der Imperatoren zugleich die ihrer Zeit und Herrschaft angehörige Kunstweise wiederherzustellen suchte, so konnte es nicht fehlen, daß nun der eigene, dem deutschen Volke inwohnende Geist sich rühren, sich seines Verhältnisses zur fremden Lehre bewußt werden und allmälig mit dem Fremdländischen in Kampf treten mußte. Das Ergebniß nun des Ringens und gegenseitigen Durchdringens römischer und germanischer Elemente brachte in der Kunst den Stil hervor, den wir den **romanischen** nennen.**)

Doch tritt erst mit dem zehnten Jahrhundert der romanische Stil bedeutsamer hervor, als nach dem Zerfallen des großen karolingischen Reiches der germanische Geist sich energisch gegen die nach römischem Vorbilde geschaffene Reichseinheit

*) Schon im Jahre 723 hatten die eigentlichen und durchgreifenden Bilderstürmereien begonnen, welche die morgen- und abendländische Kirche veruneinigten und im größten Theile des Orients eine gänzliche Zerstörung und Verwüstung der heiligen Denkmäler, sowohl der Malerei als Bildhauerkunst, im Gefolge hatten. Es trat nun eine Zeit ein, in welcher nicht nur die Kunstwerke, sondern auch die Künstler verfolgt wurden; denn im Jahre 825 gab der griechische Kaiser Michael II. abermals Gesetze gegen die Verehrung der Bilder, und sein Nachfolger, Theophilus, ließ auf die noch vorhandenen Gemälde statt der heiligen Figuren Vögel, Blumen und Laubverzierungen im arabischen Geschmack malen. Die Päpste, die schon seit längerer Zeit nach Unabhängigkeit gestrebt hatten, benutzten in der Folge den Bilderstreit, um ganz Italien außer dem Bereiche des griechischen Kaisers zu erklären.

**) Ernst Förster, Gesch. d. deutschen Kunst. I. 21.

erhob, und nun erst beginnt jene Entfaltung der Cultur, die man im engern Sinne die mittelalterliche nennt. Besonders zeichnet sich die glanzvolle Regierungszeit der sächsischen Kaiser (919—1024) durch die ersten in selbständigem Geiste ausgeführten künstlerischen Unternehmungen aus. Und wie durch eine scheinbare Laune des Schicksals die Krone Karls des Großen demjenigen Geschlechte zufiel, das er am tiefsten gebeugt, das sich dem Christenthum mit fast unüberwindlicher Ausdauer entgegengestemmt, so erwuchsen gerade aus diesem Volksstamm der Kunst, die den neuen Gottesdienst verherrlichte, die ersten eigenthümlichen Kräfte.

Die altchristliche Basilika ist der Ausgangspunkt für die mittelalterliche Architektur. Sie wurde überall als die kanonische Form des Kirchengebäudes aufgenommen und erlebte im Laufe einer halbtausendjährigen Entwickelung eine Reihe von Phasen, bis endlich aus dem anfangs so schlichten, selbst rohen Keim eine der erhabensten Formen, eine der vollendetsten Schöpfungen der Baukunst aller Zeiten hervorging. In den ältesten deutschen Kirchen tritt die flachgedeckte Basilika bereits mit ihren wesentlichen Merkmalen auf, so z. B. in der Stiftskirche zu Gernrode am Harz, jedenfalls einer der ältesten, im Jahre 961 gegründet. Ferner sind bemerkenswerthe Denkmäler dieser Periode: die von Kaiser Heinrich I. gestiftete Schloßkirche zu Quedlinburg, die Liebfrauenkirche zu Halberstadt, 1135—46 erbaut, die Benedictiner-Abteikirche S. Michael zu Hildesheim, eine der glänzendsten Schöpfungen streng romanischer Baukunst aus der ersten Hälfte des elften Jahrhunderts, die Dome zu Braunschweig, Naumburg, Bamberg, Mainz und Speyer, die jetzt in Trümmern liegende Klosterkirche zu Limburg, St. Aposteln und St. Marien im Capitol zu Cöln, die Abteikirche Laach, das Münster zu Bonn und viele andre. Der höchste Glanz und Adel romanischer Decoration entfaltet sich endlich an der „goldenen Pforte" zu Freiberg im sächsischen Erzgebirge.

Doch läßt sich im Allgemeinen dem reichen, lebensvollen Bilde der römischen Architektur keineswegs eine gleich bedeutende Gesammterscheinung der Skulptur und Malerei der-

selben Epoche gegenüberstellen. Der Geist jener Zeit begünstigte in demselben Grade das Aufblühen der Baukunst, als er einer freiern Entfaltung und höhern Vollendung der Schwesterkünste hinderlich war.

Die Ueberreste bildnerischer Thätigkeit aus der Zeit Heinrichs I., der von 919 bis 936 regierte, z. B. ein Reliquienkasten in der Schloßkirche von Quedlinburg, sind zu unbedeutend, um darauf ein Urtheil zu bauen; nur sieht man, daß man bereits die, auf Tod und Auferstehung bezüglichen Darstellungen aus der biblischen Geschichte zusammenzustellen bemüht war. Größern Werth haben schon die Werke, welche aus der Zeit, zum Theil auch von der kunstfertigen Hand des Bischofs Bernward in Hildesheim (gest. 1022) herstammen: zunächst die in Erz gegossenen Thüren des innern Eingangs zum Hildesheimer Dom, ferner ein andres ansehnliches entweder vom Bischof Bernward selbst, oder wenigstens unter seiner Leitung gefertigtes Kunstwerk: die für die Kirche S. Michaelis zu Hildesheim bestimmte, in Erz gegossene und mit Bildwerk überdeckte Säule, welche nach mancherlei Schicksalen zuletzt auf dem Domhof aufgestellt worden ist. Sie ist nach Art der Trajansäule spiralförmig mit einem Fries umwunden, auf dem in 28 Gruppen das Leben Christi, von der Taufe bis zum Einzug in Jerusalem, halberhaben dargestellt ist.

Das ausgezeichnetste Werk der Bildnerei dieser Zeit, sowohl an Inhalt als Größe, haben wir zufällig in jener Gegend zu suchen, die in uns die Erinnerung an eine der wichtigsten Begebenheiten der deutschen Urgeschichte, an die Hermannschlacht, hervorruft: in der Nähe des Teutoburger Waldes. Unweit Detmold, am rechten Ufer der kleinen Wiembecke erhebt sich zwischen Buchen- und Eichenwäldern eine lange, grauweiße Felsenwand von feinkörnigem Sandstein, bekannt unter dem Namen der Externsteine. Dort ist — aus welcher Zeit dieses alterthümliche Werk herrührt, läßt sich schwer ermitteln — in einen der Felsen eine Grotte ausgehauen, die nach Verbreitung des Christenthums zum Gottesdienst benutzt wurde. An der Außenseite, zwischen den Zugängen zu dieser heiligen Höhle ist ein Relief unmittelbar

in den Felsen gemeißelt: die Kreuzabnahme Christi in beinahe lebensgroßen Figuren. Ueber dem Kreuze schwebt die Halbfigur Gottvaters mit der Siegesfahne, der die Seele des Sohnes aufnimmt, während zu beiden Seiten Sonne und Mond mit wehklagendem Ausdruck das Haupt senken und zu Füßen des Kreuzes Adam und Eva als Stellvertreter der ganzen Menschheit, umstrickt von dem Drachen der Sünde, flehend die Arme zum Erlöser ausbreiten. Die Composition zeigt — wie E. Förster (Gesch. d. deutschen Kunst I. 56) in seiner ausführlichen Beschreibung dieses Kunstwerks sagt — ein so feines Gefühl für Anordnung, wie es sonst nur entwickelter Kunst eigen ist: Alles gruppirt sich in aufstrebenden, geschlossenen Massen, deren einzelne Theile durch eine klare, aber belebte Symmetrie im Gleichgewicht gehalten werden. Aus den Bewegungen der Gestalten spricht nicht nur eine fortgeschrittene Kenntniß derselben, sondern noch mehr ein Verständniß ihres Zusammenhanges mit der Empfindung; sie sind ausdrucksvoll und sogar, wie bei der Maria, zart und innig. Ueber die Bildung der Charaktere läßt sich bei dem jetzigen Zustande des Werks nur vermuthungsweise sprechen; doch byzantinische Typen scheinen durchaus nicht maßgebend gewesen zu sein.

Die Plastik ist in dieser Zeit auch durch manche Werke der Kleinkunst, namentlich der Elfenbeinschnitzerei vertreten. Wir kommen hier auf die sogenannten Diptychen (Doppeltafeln) zu sprechen, deren Ursprung uns in das Alterthum, zu römischen Sitten und Gebräuchen zurückführt. Die alten Römer nämlich bedienten sich einer eigenen Art Brieftaschen: zweier gleichgroßen, zum Zusammenschlagen verbundenen Täfelchen von Holz und Elfenbein, deren Innenseiten mit Wachs überzogen waren zum Einkratzen von Schrift. Die äußere Ausstattung dieser Doppeltafeln war bei der herrschenden Prachtliebe der Römer oft sehr kostbar, besonders mit allerhand Bildwerk auf den Außenseiten der Brieftaschen. Man verwendete solche Diptychen auch zu Briefumschlägen, zu Dedicationsexemplaren von Gedichten u. dgl. Häufig wurden derartige kostbare Kunstwerke von Consuln und Prä-

toren bei ihrem Amtsantritt dem kaiserlichen Magistrat, oder auch Freunden und Bekannten geschenkt. Gewöhnlich war darauf der Consul oder Prätor abgebildet auf curulischem Sessel in feierlicher Amtstracht, zwei Lictoren zu beiden Seiten hinter sich, mit erhobenem Tuche das Zeichen zu den, beim Amtsantritt üblichen Kampfspielen gebend; in einer Unterabtheilung sah man die Spiele oder andere ähnliche Darstellungen, die auf den Consul Bezug hatten. Auf den Wachstafeln waren Nachrichten über das Leben und die Familie des Gebers eingetragen.

Als später, nachdem der römisch-griechische Hof zum Christenthum übergegangen war, außer den Consuln auch Bischöfe in die Provinzen gesandt wurden, behielten diese den alten Brauch der in Holz oder Elfenbein geschnitzten Diptychen bei, jedoch mit dem Unterschiede, daß sie dieselben mit dem Bildnisse Christi oder Mariä schmückten und diesen statt der Lictoren Engel oder Apostel oder andere Heilige zur Seite gaben. Auf die Innenseite wurde das Verzeichniß der obern Geistlichkeit der Gemeinde, auch der Heiligen, Martyrer und anderer Wohlthäter der Kirche geschrieben, und dann die Diptychen auf den Altar gestellt, wo der Geistliche an bestimmten Festtagen die darauf verzeichneten Namen unter Gebetbegleitung verlas. Bald wurden diese Doppeltafeln bleibender Altarschmuck, bis an ihre Stelle ähnliche Tafeln von größerem Umfange, von drei und mehr Flügeln (Triptychen ꝛc.) traten. Diese, wenigstens theilweise mit Malereien versehen, durchlebten die mannigfachsten Gestaltungen und Verwandlungen, bis sie zu Altargemälden wurden, wie wir sie überall noch heutigen Tages sehen.

Ein Diptychon, in Elfenbein geschnitzt vom Abt Tuotilo, wird zu St. Gallen, wo überhaupt Kunstbildung in weiterm Umfange gepflegt wurde, in der Bibliothek des Stiftes aufbewahrt. Im Uebrigen haben sich nur noch sehr wenige solcher Kunstwerke bis auf unsre Zeit erhalten. Oefters wurden sie später als Deckel zu den Einbänden der Meß- und Evangelienbücher benutzt.

Auf welcher Stufe der Entwickelung die Malerei der

Deutschen in dieser Zeit stand, erkennen wir aus mehrern Wandmalereien der Kirchen, die sich zu Hildesheim, Braunschweig, Schwarzrheinsdorf bei Bonn und anderwärts erhalten haben, ferner aus den Malereien zum Schmucke der Manuscripte (Miniaturen), deren mehrere in den Bibliotheken zu Bamberg, München, Strasburg ꝛc. uns aufbewahrt sind. Das Wesen dieser letztern Kunstgattung zeigt eine schlichte Umrißzeichnung mit kräftiger Angabe der wesentlichen Formen. Bei der Farbenvertheilung wurde auf die Natur nicht immer viel Rücksicht genommen, und es kommt vor, daß Haare und Bart grün oder blau gefärbt sind, wenn es gerade so am besten paßte. Die Gesichter tragen eine fahle, beinahe grünliche Farbe und Schattirung; die Gestalten sind hager, eingefallen, langgestreckt und machen bei aller sonstigen Farbenpracht einen tristen, abschreckenden Eindruck.. Etwas besser sind die Wandgemälde, deren Styl schon ein gewisses freieres Leben zeigt.

Die italienische Malerei der romanischen Zeit steht bei weitem stärker unter byzantinischen Einflüssen, als die deutsche. Der directe Verkehr mit Konstantinopel trug wesentlich zu diesem Umstande bei, und es verging geraume Zeit, ehe ein Hauch frischen Lebens die starren Gestalten, die alle Kirchen schmückten, in Fluß brachte. Noch die Mosaikbilder der großen S. Marcuskirche zu Venedig, die aus dem elften Jahrhundert stammen, weisen ganz und gar die conventionelle Pracht und Steifheit der byzantinischen Malerei auf, wie denn überhaupt diese Lagunenstadt mit ihrem mehr nach dem Osten als nach Westen gerichteten Leben am entschiedensten und längsten von Byzanz abhing. Doch auch in Unteritalien, im Normannenreich von Sicilien, finden wir die künstlerische Herrschaft byzantinischer Traditionen begründet.

In Mittelitalien erfolgte zuerst die freiere Entfaltung und Entwickelung. Anderwärts war es versucht worden, im gänzlichen Verlassen der byzantinischen Art und Weise neues Leben und wirkliche Bewegung für die Malerkunst zu gewinnen. Man hatte sich dabei zum Theil einem heftigen rohen Naturalismus ergeben und war der Gefahr entschie-

dener Kunstbarbarei nahe gekommen. Es galt noch einen Weg zu versuchen: der byzantinischen Kunstweise selbst neue Belebung, größere Naturwahrheit und Innerlichkeit zu verleihen. Das byzantinische Element erscheint in dieser Zeit noch großentheils als die charakteristische Grundlage. Aber mit größerer Wärme und Innigkeit, mit höherer Kraft und tieferem Ernste als ihre Vorgänger streben die Künstler nunmehr, die altüberlieferten Typen zu neuem Leben durchzubilden, sie mit den Anforderungen einer geistig freieren Zeit in Einklang zu bringen. Zugleich konnte es nicht fehlen, daß die hohe Meisterschaft in der Form, welche Nicola Pisano, ein Zeitgenosse des Hohenstaufenkaisers Friedrichs des Zweiten, die erste große und bedeutsame Künstlererscheinung des Mittelalters, sich angeeignet hatte, nicht auch in ihnen das Bedürfniß einer ähnlichen Vollendung rege gemacht hätte; einzelne, wenn auch seltene Motive lassen es sogar erkennen, daß auch die eigenthümliche Richtung seines Geistes auf sie von Einfluß war.

Mit dem Bildhauer Nicola Pisano nämlich lebte plötzlich im 13. Jahrhundert die Antike in ihrer Macht und Herrlichkeit zu einem wunderbaren neuen, wenn auch kurzen Dasein wieder auf. Seine Richtung ist gewißermaßen eine Renaissance (Wiedergeburt) vor der eigentlichen, spätern, alle Künste und das gesammte geistige Gebiet umfassenden Renaissance. Eines von Pisano's ausgezeichnetsten Werken ist die prachtvolle Kanzel im Baptisterium zu Pisa vom Jahre 1260. Ferner finden sich Werke von seiner Hand zu Bologna (Reliefs eines Sarkophags), Siena (Kanzel des Doms) und Perugia (Ausschmückung eines Brunnens).

Der erste Maler, an dessen Thätigkeit sich die dauernde Begründung eines festen Styls der Malerei knüpft, ist Giovanni Cimabue aus Florenz, ums Jahr 1240 geboren, gest. etwa 1300. Er behauptet den Ruhm, in die altüberlieferte Kunstweise der Byzantiner einen neuen Lebenshauch gebracht und das Aufleben des antiken Geistes in der italienischen Malerei am entschiedensten gefördert zu haben. Er wurde von seinen Zeitgenossen als ein Wunder betrachtet,

obgleich seine besten Werke (in der Kirche Santa Maria Novella zu Florenz und in dem Sacro Convento zu Assisi) uns noch immer weit entfernt von der idealen Schönheit erscheinen, die wir an den spätern großen Meistern bewundern. Ihm schließt sich Duccio di Buoninsegna an, der bereits 1282 ein zu Siena ansässiger Maler war und dessen noch vorhandene Altartafel des Sieneser Doms schon damals den Stolz von Siena bildete.

Achtes Kapitel.

Epoche des gothischen (germanischen) Stils.

Das Zeitalter der Hohenstaufen ist das Blüthenalter, der Frühling in der Geschichte des deutschen Volkes. Unter der Herrschaft dieses herrlichen, auch für Kunst und Wissenschaft begeisterten Kaisergeschlechts entfaltete sich das Ritterthum zu hohem Glanze und mit ihm die romantische Ritterpoesie, der Minnegesang. Von Burg zu Burg, mit der Harfe oder Cither in der Hand, zogen jene ritterlichen Sänger, voll Begeisterung die Schönheit und Tugend der Frauen, die fromme Kühnheit und die Heldenabenteuer der Männer, die Reize des Lebens und der Natur verherrlichend. Da erklangen auf allen Ritterburgen süße Gesänge, die Rohheit schwand, die Frauen wurden die Zierde der geselligen Kreise der Männer, und nicht nur der starke und gewandte Ritter, sondern auch der liebliche Sänger wurde geehrt. Und wie durch das ganze Land heitere und ernste Gesangweisen schallten, (auch das Bürgerthum beginnt nun freier seine Schwingen zu entfalten), wie die Dichtkunst ihre Triumphe im Nibelungenliede, in der Graalsage, im Gudrun und andern Heldengedichten feierte, so wurde auch in dieser herrlichen Zeit der Grund gelegt zu

jenen erhabenen Denkmalen eines von glaubensvoller Begeisterung erfüllten Kunstgeistes: zu den deutschen Domen.

Wie ein Wunder steigt der gothische Dom auf. Er hat sich der Wandflächen entschlagen, die das menschliche Wohnhaus umschließen, und scheint ohne festen Körper aus lauter einzelnen Stämmen emporgewachsen, die ihre Aeste verschlingen, ihre Kronen zur Wölbung eines Daches gegen einander neigen. Alles strebt aufwärts, in eine zahllose Menge kleiner Thürmchen, Spitzen, Giebel auslaufend, deren abwechselnde zierliche Formen wie ein heiteres poetisches Spiel erscheinen, in welchem die freigewordene Phantasie mit fast jugendlichem Uebermuthe sich ergeht. Jugendlicher Sinn, jugendlicher Thatendrang, wie er jener Zeit eigen war, erklärt die ungemein rasche Ausbildung dieses neuen kirchlichen Baustils und die schnelle Verbreitung, die er bei allen Völkern des Abendlandes fand. Ob der Ruhm, denselben erfunden und zuerst angewendet haben, dem deutschen oder einem andern christlichen Volke des Abendlandes gebührt, mag dahin gestellt sein. Denn fast gleichzeitig erfolgt die Umwandlung des Formensinns im ganzen Abendlande, und wie nach einem gemeinsamen Plane erstehen in Italien, Frankreich, England, Spanien und Portugal wie in Deutschland mächtige Kathedralen im gothischen Baustil.

Der Grundzug dieses Stils ist das Hochstrebende. Es drückt sich dieser Grundzug vornehmlich durch den Spitzbogen aus, welcher weniger Druck auf die Seitenmauern ausübt, als der Rundbogen, auch den geringsten Widerstand erfordert; daher der Name: Spitzbogenstil. Dieser war es, welcher im dreizehnten Jahrhundert herrschend wurde und den Halbkreisbogen verdrängte. Das religiöse Bedürfniß hat jedenfalls dabei hauptsächlich mitgewirkt. „Dem Herrn eine würdige Stätte zu bereiten," galt im Mittelalter für das höchste Verdienst und die heilsamste Verwendung irdischer Schätze. Ueberall wuchsen Gotteshäuser hervor, und der fromme, ungemessene Eifer, dem Ewigen zu dienen, ging in seinen Unternehmungen so sehr über die gewöhnlichen Gränzen des Raumes, der Zeit und der vorhandenen Mittel hinaus,

obgleich seine besten Werke (in der Kirche Santa Maria Novella zu Florenz und in dem Sacro Convento zu Assisi) uns noch immer weit entfernt von der idealen Schönheit erscheinen, die wir an den spätern großen Meistern bewundern. Ihm schließt sich Duccio di Buoninsegna an, der bereits 1282 ein zu Siena ansässiger Maler war und dessen noch vorhandene Altartafel des Sieneser Doms schon damals den Stolz von Siena bildete.

Achtes Kapitel.

Epoche des gothischen (germanischen) Stils.

Das Zeitalter der Hohenstaufen ist das Blüthenalter, der Frühling in der Geschichte des deutschen Volkes. Unter der Herrschaft dieses herrlichen, auch für Kunst und Wissenschaft begeisterten Kaisergeschlechts entfaltete sich das Ritterthum zu hohem Glanze und mit ihm die romantische Ritterpoesie, der Minnegesang. Von Burg zu Burg, mit der Harfe oder Cither in der Hand, zogen jene ritterlichen Sänger, voll Begeisterung die Schönheit und Tugend der Frauen, die fromme Kühnheit und die Heldenabenteuer der Männer, die Reize des Lebens und der Natur verherrlichend. Da erklangen auf allen Ritterburgen süße Gesänge, die Rohheit schwand, die Frauen wurden die Zierde der geselligen Kreise der Männer, und nicht nur der starke und gewandte Ritter, sondern auch der liebliche Sänger wurde geehrt. Und wie durch das ganze Land heitere und ernste Gesangweisen schallten, (auch das Bürgerthum beginnt nun freier seine Schwingen zu entfalten), wie die Dichtkunst ihre Triumphe im Nibelungenliede, in der Graalsage, im Gudrun und andern Heldengedichten feierte, so wurde auch in dieser herrlichen Zeit der Grund gelegt zu

jenen erhabenen Denkmalen eines von glaubensvoller Begeisterung erfüllten Kunstgeistes: zu den deutschen Domen.

Wie ein Wunder steigt der gothische Dom auf. Er hat sich der Wandflächen entschlagen, die das menschliche Wohnhaus umschließen, und scheint ohne festen Körper aus lauter einzelnen Stämmen emporgewachsen, die ihre Aeste verschlingen, ihre Kronen zur Wölbung eines Daches gegen einander neigen. Alles strebt aufwärts, in eine zahllose Menge kleiner Thürmchen, Spitzen, Giebel auslaufend, deren abwechselnde zierliche Formen wie ein heiteres poetisches Spiel erscheinen, in welchem die freigewordene Phantasie mit fast jugendlichem Uebermuthe sich ergeht. Jugendlicher Sinn, jugendlicher Thatendrang, wie er jener Zeit eigen war, erklärt die ungemein rasche Ausbildung dieses neuen kirchlichen Baustils und die schnelle Verbreitung, die er bei allen Völkern des Abendlandes fand. Ob der Ruhm, denselben erfunden und zuerst angewendet haben, dem deutschen oder einem andern christlichen Volke des Abendlandes gebührt, mag dahin gestellt sein. Denn fast gleichzeitig erfolgt die Umwandlung des Formensinns im ganzen Abendlande, und wie nach einem gemeinsamen Plane erstehen in Italien, Frankreich, England, Spanien und Portugal wie in Deutschland mächtige Kathedralen im gothischen Baustil.

Der Grundzug dieses Stils ist das Hochstrebende. Es drückt sich dieser Grundzug vornehmlich durch den Spitzbogen aus, welcher weniger Druck auf die Seitenmauern ausübt, als der Rundbogen, auch den geringsten Widerstand erfordert; daher der Name: Spitzbogenstil. Dieser war es, welcher im dreizehnten Jahrhundert herrschend wurde und den Halbkreisbogen verdrängte. Das religiöse Bedürfniß hat jedenfalls dabei hauptsächlich mitgewirkt. „Dem Herrn eine würdige Stätte zu bereiten," galt im Mittelalter für das höchste Verdienst und die heilsamste Verwendung irdischer Schätze. Ueberall wuchsen Gotteshäuser hervor, und der fromme, ungemessene Eifer, dem Ewigen zu dienen, ging in seinen Unternehmungen so sehr über die gewöhnlichen Gränzen des Raumes, der Zeit und der vorhandenen Mittel hinaus,

daß es uns nicht verwundern darf, wenn viele der erhabensten Werke christlicher Baukunst, an welchen Tausende von Händen Jahrhunderte lang bauten, noch jetzt unvollendet dastehen als stumme Zeugen jenes in das Unendliche strebenden Geistes.

Hier erscheint nun das christliche Gotteshaus dem antiken Tempel und dessen großartiger Einfachheit fast entgegengesetzt. Durch die Höhe seines Baues, der die Einfachheit der griechischen Säulenverhältnisse nicht gestattete, wurde die germanische Baukunst zu den Säulenbündeln hingetrieben. War ferner das Aeußere der griechischen Tempel hell und heiter, das Innere aber, wo das Götterbild stand, meistens dunkel, so erforderte dagegen die Versammlung der christlichen Gemeinde im Gotteshause Licht von außen; die hochaufstrebenden Räume erforderten hohe Fenster, welche, dem Charakter des Ganzen entsprechend, ebenfalls die Form des Spitzbogens annahmen. Um aber das Licht nicht zu häufen, so wurde durch das Farbenspiel des Glases eine das Geheimnißvolle des Glaubens versinnlichende Dämmerung erzeugt.

Ebenso entspricht die übrige Einrichtung der gothischen Dome dem Bedürfnisse der Gläubigen, indem sich schon in der Grundform derselben, dem Kreuze, eine allegorische Bedeutsamkeit zeigt. Die Byzantiner bedienten sich der Form des griechischen Kreuzes (mit gleichen Schenkeln); eine Kuppel, auf vier im Viereck stehenden Säulen ruhend, überdeckte die Mitte des Ganzen. Im Abendlande legte man die Form des lateinischen Kreuzes zu Grunde, und Thürme in Gestalt von Spitzsäulen verdrängten die Kuppeln. Im Innern des Domes wurde der Hochaltar als der vornehmste Ort des Cultus ausgezeichnet; man setzte ihn anfangs in die Mitte, später in den obern Theil des Kreuzes als halbkreisförmigen, erhöhten Raum (Chor), der die Perspective des Schiffes befriedigend schloß; zu den Seiten wurden niedrigere Hallen und Kapellen angelegt.

Um aber mit dem Ernst und der Erhabenheit mit der Ehrfurcht erweckenden Größe auch Leichtigkeit und Mannigfaltigkeit der Formen zu verbinden und die Schwere der Massen zu vermindern, durchbrach man die Haupttheile des

Baues durch leichte Details und wendete in reicher Abwechselung Verzierungen an, die den Charakter des leichten Emporstrebens erhöhen. Hierdurch entfernte sich die christliche Baukunst dieser Periode von dem rein Architektonischen und erlangte zugleich eine malerische Wirkung, zu der im Innern die eigenthümliche Beleuchtung durch gemalte Fenster hinzutritt.

Die Epoche des gothischen (germanischen) Styls, welche den Zeitraum vom Beginn des 13. Jahrhunderts bis zum 15. Jahrhundert umfaßt, ist so überaus reich an erhabenen Meisterwerken der Baukunst, daß wir uns darauf beschränken müssen, nur die berühmtesten derselben hier hervorzuheben.

Das größte und vollkommenste Denkmal deutscher Gothik ist

der Dom zu Köln.

Erzbischof Konrad von Hochstetten legte am 14. August 1248 den Grund dazu in Gegenwart des wider Friedrich den Zweiten erwählten Gegenkaisers Wilhelm. Den ersten Gedanken hatte Erzbischof Engelbert I. der Heilige, Graf von Altena und Berg, gefaßt, derselbe, den 1225 Friedrich von Isenburg am Gevelsberg bei Schwelm ermordete. Seine Gebeine ruhen in dem silbernen Prachtkasten, welcher in der Schatzkammer des Domes aufbewahrt wird. Den Namen des ersten Baumeisters kennt man nicht. Nur langsam rückte der Bau voran, nicht wenig gehemmt durch die Kämpfe zwischen den Erzbischöfen und der Stadt. Erst 1322 konnte der Chor unter Erzbischof Heinrich (Graf von Virneburg) eingeweiht werden. Zwar wurde später noch fortgebaut; die Arbeit wurde aber im Beginn des sechzehnten Jahrhunderts gänzlich eingestellt. Jahrhunderte lang stand der Krahn auf dem unfertigen Thurme als Wahrzeichen von Köln. Aber schon 1814 sang Max von Schenkendorf in prophetischem Geiste:

„Seh ich immer noch erhoben
Auf dem Dach den alten Krahn,
Scheint mir nur das Werk verschoben,
Bis die rechten Meister nahn."

In neuester Zeit (seit 1817) hat man den Ausbau des Domes wieder aufgenommen und vor Allem sich bemüht, das Vorhandene vor dem Verfalle zu sichern und zur weitern Fortführung des Ausbaues geeignet zu machen. Nachdem in dieser Beziehung das Nothwendigste geschehen, hat man mit dem Weiterbau begonnen. Nicht allein sind von der preußischen Regierung bedeutende Summen zu diesem Zwecke hergegeben worden (die Kosten für die Herstellung des prachtvollen südlichen Portal im Betrage von 700,000 Thlr. sind ganz aus königlichen Staatsfonds geflossen), auch eine Kathedralsteuer wurde eingerichtet und nicht unbedeutende Summen sind aus Collecten und durch Geschenke eingekommen. Außerdem hat König Ludwig von Baiern gewisse Arbeiten auf seine Kosten ausführen lassen, und mehrere Fürsten und Vereine sind diesem Beispiele gefolgt. Die Wiederherstellung des Vorhandenen sowie das Neuzuschaffende werden genau im Stile des Gebäudes gearbeitet, was um so leichter ist, da glücklicherweise die Originalzeichnung zu den beiden Thürmen wieder aufgefunden worden ist.

So konnte denn am 4. September 1842 der neu vollendete Chor festlich eingeweiht werden, und König Friedrich Wilhelm IV. legte an demselben Tage im Beisein vieler Fürsten und Herren und unter dem Jubel einer unermeßlichen Volksmenge die erste Hand an den Weiterbau der westlichen Theile. Der alte Krahn, inzwischen einmal abgebrochen, aber auf besondern Wunsch der Kölner Bürgerschaft alsbald wieder aufgerichtet, hob zum ersten Male wieder einen Baustein auf die mit Blumen und Bändern geschmückte Höhe.

In den ersten sechs Baujahren war das Werk unter Zwirner's Leitung so weit gediehen, daß die Seitenschiffe hatten eingewölbt und das Hochschiff mit einem hölzernen Interimsdache bedeckt werden können. Am 14. August 1848 konnte das sechste Säcularfest der ersten Grundsteinlegung mit der vollen Zuversicht, daß der Bau diesmal zu Ende geführt werde, festlich begangen werden. Nach abermals sechs Baujahren, 1854, waren die Kreuzgiebel des Querschiffes bereits bis ans Dach und das Hochlangschiff 130 Fuß hoch

bis an die Gewölbenanfänge emporgestiegen. Und nach wieder sechs Jahren, 1859, stand das Südportal in seiner ganzen Pracht bis zur Kreuzblume hinauf vollendet da, das Nordportal war auch beinahe fertig, der Nordwestthurm, der früher fast nur ein Sockel gewesen, begann sich auszudehnen und die Strebesysteme ragten schon zu einer bedeutenden Höhe empor. Man begann mit der Aufrichtung des schmiedeeisernen Dachstuhles und mit der Construction des Thurmes, der sich, ganz aus Schmiedeeisen gefertigt, über dem Transept der Kirche bis zu einer Höhe von 360 Fuß (von der Sohle des Langschiffes aus) erheben sollte. Diesen Theil seines Werkes hat Zwirner noch vollendet sehen dürfen; die Einwölbung des Holzschiffes und damit den Abschluß des Innenbaues zu erleben, war ihm nicht vergönnt. Er starb im September 1861.

Vom 12. Juni bis zum 17. September 1862 wurden die sechs Kreuzgewölbe des Langschiffes, welche, aus Tuffsteinen zusammengesetzt, ein Gewicht von fast 11,000 Centnern haben, glücklich vollendet, so daß das Interimsdach unter ihnen weggenommen werden konnte. Im Frühjahre 1863 ging dann die Einwölbung des Querschiffes vor sich, am 26. Mai waren auch diese acht Kreuzgewölbe fertig, und es blieb nur noch die Kreuzvierung in einer diagonalen Spannweite von 60 Fuß und einer Höhe von 35½ Fuß zu überwölben. Am 3. Juli war auch dies schwierige Werk gethan. Sämmliche 15 Kreuzgewölbe des Hochschiffes bedecken einen Flächenraum von 18,000 Quadratfuß und wiegen mit Gurten, Gräten und Schlußsteinen circa 30,000 Ctr., deren Seitendruck gegen die Umfassungsmauern des Domes außen durch 80 Strebebogen aufgefangen wird. Darauf begann man die 143 Fuß hohe und 3 Fuß dicke Mauer, welche seit mittelalterlicher Zeit den hohen Chor nach Westen geschlossen gehalten, mit großer Vorsicht allmälich abzutragen, und als dies geschehen war, wurde auch aus dem Querschiffe das Interimsdach, wie es seit 1847 in einer Höhe von 110 Fuß über das Hochschiff gespannt gewesen war, Balken für Balken entfernt. Die Fortnahme des letzten Balkens geschah am 22. Sept. 1863 unter dem Jauchzen der im Dome dazu versammelten Zu-

schauermenge, Und so ist denn der Kölner Dom im Innern vollendet worden. Das Einzige, was sich darin noch in einem Provisorium befindet, ist der Westgiebel, dessen Regulirung mit dem Thurmbau zusammenhängt. Auch für diesen Bau der beiden Thürme, die sich mehr denn 500 Fuß hoch über die wechselnden Geschlechter der Menschen erheben werden, wird die Stunde schlagen, und so wird wohl einst der Tag da sein, wo das schönste und edelste Werk germanischer Baukunst als vollendete Thatsache dasteht.

Für den Kölner Dom ist bei der Anordnung des Grundrisses und der Hauptabmessungen die heilige Zahl Sieben zu Grunde gelegt. So finden wir an dem Haupteingange und den Nebenthüren zu jeder Seite sieben Säulen für Standbilder, und ebenso viel Postamente für Statuen in der Vorhalle; der südliche Thurm hat vierzehn Eckbaldachine. Sieben Paar Säulen zu jeder Seite, bis zum hohen Chor gerechnet, trennen die fünf Kirchenschiffe von einander, und im hohen Chor finden sich ebenfalls sieben Paar Säulen, sowie sieben Kapellen dasselbe umgeben.

Eine der wenigen ganz vollendeten großen gothischen Kirchen in Deutschland ist

der Münster zu Freiburg im Breisgau.

Der Bau dieses prächtigen Domes aus rothem Sandstein, den die Zeit vielfach braun gefärbt hat, wurde wahrscheinlich 1122 begonnen. Viel trugen die Herzoge von Zähringen und die Grafen von Freiburg, mehr aber noch die Bürger von Freiburg dazu bei, von welchen manche sogar ihre Häuser verpfändeten. Bis 1146 war der Bau so weit vorgerückt, daß Bernhard von Clairvaux bereits den Kreuzzug hier predigen konnte. Das Querschiff und die untern Stockwerke der Seitenthürme, romanischen Styls, scheinen diesem ersten Bau anzugehören. Das Langschiff, die westliche Seite und der 385 Fuß hohe Thurm, der schönste Theil des Ganzen, sind vom Jahre 1236, der Chor 1513 geweiht. Der Thurm beginnt mit einem viereckigen Unterbau, geht dann in Achteck über und endigt in einer kühnen Pyramide von schönster durch-

brochener Steinarbeit. Unter ihm ist der Haupteingang in die Kirche durch ein reich mit Bildhauerarbeit geschmücktes Portal, an der Seite rechts die sieben schlafenden Jungfrauen, die sieben freien Künste, die heil. Margaretha und Katharina, links die sieben wachenden Jungfrauen und Heilige. Also auch hier, wie bei dem Kölner Dom, ist die heilige Zahl Sieben vorherrschend. Vor dem Portal drei hohe Säulen mit den werthlosen Standbildern der heiligen Jungfrau und zweier Heiligen, der Schutzpatrone des Münsters.

Die Umrisse zu den älteren Theilen dieses großartigen Bauwerks sind dem Baseler Münster nachgebildet, die neueren haben unstreitig beim Bau des Straßburger als Vorbild gedient. Erwin von Steinbach, der Baumeister des strasburger Münsters, soll auch längere Zeit am Freiburger als Baumeister gearbeitet haben. Das Innere der Kirche macht einen großartigen und erhebenden Eindruck; die meisten Fenster bestehen aus herrlichen Glasmalereien und die Kanzel ist von Georg Kempt in Stein gearbeitet. Ludwig Uhland sagt vom Innern des Domes:

Wie mir in diesen Hallen war,
Das kann ich nicht mit Worten schildern.
Die Fenster glühten dunkelklar
Mit aller Märt'rer frommen Bildern.
Dann sah ich wunderſam erhellt
Das Bild zum Leben sich erweitern:
Ich sah hinaus in eine Welt
Von heil'gen Frauen, Gottesstreitern. —

Der Straßburger Münster

hat gleichfalls noch Theile aus romanischer Zeit und eine ähnliche Anordnung des Mittelschiffs, wie der Freiburger Münster. Bischof Werner von Habsburg legte 1015 den Grund zu diesem erhabenen Bauwerk, dessen Inneres erst 1275 vollendet ward. Im Jahre 1277 begann der Bau der Façade durch Erwin von Steinbach. Er ist auch Erbauer des Thurms. Ein Steinwürfel im Innern, neben der Johanneskapelle, bezeichnet seine Grabstätte (er starb 16. Febr. 1318)

. sowie die seiner Gattin Husa († 1316) und seines Sohnes Johann († 1339). Des Letztern Tochter, Sabina, schmückte das Portal mit Bildwerken, unter denen sich die Figuren des Alten und Neuen Testaments, eine Bildsäule des Johannes und mehrere andre durch anmuthige Composition und schöne Darstellung auszeichnen. Vollendet wurde der Thurm von Johann Hültz von Köln im Jahre 1439. Der Straßburger Münsterthurm ist das höchste Gebäude in Europa, ungefähr 480 Fuß rheinisch hoch. St. Martin zu Landshut (der höchste Thurm in Deutschland) hat eine Höhe von 454 Fuß, St. Peter zu Rom 428, der Stephansthurm in Wien 425, die Cathedrale zu Antwerpen 391, der Mailänder Dom 335, St. Paul zu London 319 Fuß u. s. w.

Die Stephanskirche in Wien.

Der erste Herzog von Oestreich, Heinrich Jasomirgott legte den Grundstein derselben 1144 oder 1147 an der Stelle einer alten Kapelle. Den Plan hatte der Bischof Reginbert von Passau entworfen, und den Bau leitete als Werkmeister Octavian Wolzner aus Krakau. Von diesem ältesten Bau stehen aber wohl nur noch die Mauern des mittlern Schiffes und die westliche Front mit dem im romanischen Stil erbauten sogenannten Riesenthor. Der ganze untere Theil dieser westlichen Façade zeigt noch ganz den romanischen Stil, während die Pyramiden der beiden vordern Thürme bereits Anfänge des Spitzbogenstils enthalten.

In den Jahren 1258 und 1275 litt die Kirche bedeutend durch Brandschäden, war aber 1278 bereits wiederhergestellt, da Kaiser Rudolf hier sein Dankgebet für den, über Ottokar von Böhmen erfochtenen Sieg verrichtete. Den Neubau oder die Erweiterung der Kirche im reinen Spitzbogenstil vollendete Anton Pilgram 1313 nach dem Plane des Bischofs von Passau oder des Pfarrers zu St. Stephan, Bernhard Brambeck, der später Bischof von Passau wurde. Die jetzigen Gewölbe im Langhause sind erst 1574 aufgeführt, da man vor dieser Zeit Gewölbe mit künstlichen Reihungen in Wien

nicht kannte. Der hohe Chor wurde 1339 vollendet, nachdem Herzog Albert zu diesem Zwecke jedem seiner Unterthanen einen Silbergroschen Steuer auferlegt hatte. Den Entwurf zu den Thürmen an den Kreuzarmen hatte der Baumeister Hauser von Klosterneuburg gemacht, und ein zweiter Anton Pilgram führte den Bau ums Jahr 1400, vollendete auch den südlichen Thurm 1433.

Der nördliche Thurm wurde 1511 durch Hans Buxbaum bis zum Kirchendach, 145 Fuß hoch, aufgeführt. Bereits 1514 wurde die nördliche Seite durch einen Blitzstrahl getroffen und hing dann nach einer Seite über, wurde aber vom Baumeister Leonhard in fünf Jahren wieder gerade gerichtet. Später senkte sie sich abermals mehr als drei Fuß nach Nordost, wurde 1839—42 wiederum theilweise abgetragen und lothrecht gestellt, wobei die obere Krönungsblume aus Eisenblech getrieben wurde.

Der Stephansthurm ist eines der kühnsten Bauwerke, da sich seine Höhe zur Grundfläche wie $9\frac{1}{2}$ zu 1 verhält und die unterste Mauer nur 8 Fuß 10 Zoll stark ist.

Im nördlichen Deutschland ist eines der schönsten Bauwerke im Spitzbogenstyl:

der Dom zu Magdeburg.

Schon im Jahre 963 begann Kaiser Otto in seiner Lieblingsstadt Magdeburg den Bau einer ansehnlichen Domkirche, in welcher auch später er selbst und seine Gemahlin Editha begraben wurde. Dieses Gotteshaus war im byzantinischen Stil erbaut und galt für ein Meisterwerk der Baukunst; es brannte aber 1207 dergestalt ab, daß nur die Umfassungsmauern des hohen Chors stehen blieben und zu dem Neubau, der im folgenden Jahre begann, einigermassen mit verwendet werden konnten. Den Plan zu diesem Neubau entwarf der Baumeister Bohnensack; 1363 wurde das neue Gebäude eingeweiht. Im hohen Chore befinden sich noch mehrere Statuen und einige, der Sage nach, aus Italien stammende Porphyrsäulen, die bereits im alten Dome standen. Obschon im dreißigjährigen Kriege bei den mehrfachen Belagerungen

der Dom viel zu leiden hatte, so ist er doch, als eine der wenigen ganz vollendeten großen Kirchen, für das Studium der mitteralterlichen Baukunst von hohem Werth. Dem Könige von Preußen Friedrich Wilhelm III. verdankt er (seit 1826) seine völlige Wiederherstellung im Stile der Erbauungsperiode. Es wurden zu diesem Zwecke 221,000 Thlr. verwendet. Die Façade der Thürme mit ihrem Prachteingange bietet einen herrlichen Anblick. In der Vorhalle steht das von Peter Vischer in Nürnberg gegossene Grabmal des Erzbischofs Ernst von Magdeburg, 1497 vollendet, ein großer Sarkophag, auf dessen Deckel der Erzbischof ruht, an den Seiten Apostel und zwei Heilige nebst mannigfachem Zierwerk. Merkwürdig ist auch die sogenannte Paradieshalle vor dem nördlichen Kreuzarme wegen ihrer kunstvollen Bauart. Im Kreuzgange befindet sich eine wunderschöne Kapelle, welche ein halbes Zwölfeck bildet und deren flache Decke auf durchbrochenen steinernen Gurtbogen ruht.

In welchem Ansehn zur Zeit des Mittelalters die deutschen Baumeister auch im Auslande standen, bezeugt

der Mailänder Dom,

der nach dem Plane eines Deutschen und großentheils von deutschen Baumeistern gebaut wurde. Derjenige, der den Plan entwarf und zuerst den Bau leitete, war Heinrich Arler aus Gmünd, von den Italienern Enrico da Gamondia genannt. Der Bau begann 1391. Nachdem Heinrich Arler in sein Vaterland zurückgekehrt war, traten italienische Baumeister an seine Stelle. Als man aber an den Bau der Kuppel und der Pyramide gehen wollte, war guter Rath theuer, und der Herzog Galeazzo Maria Sforza mußte sich 1486 wiederum nach Deutschland wenden, um einen, der schwierigen Sache gewachsenen Baumeister zu erhalten. Hans Nieſenberger von Graz, der seit 1471 dem Bau des Freiburger Münsters vorstand, ging in Begleitung seines Sohnes Johann und deutscher Werkleute noch in demselben Jahre nach Mailand und brachte die Sache bald in Ordnung. Später übernahmen wieder Italiener die Ausführung des

deutschen Planes; doch schritt der Bau nur langsam vorwärts. Nachdem verschiedene Architekten, darunter auch noch mehrere Deutsche, daran gearbeitet, wurde in den Jahren 1762—72 durch Franc. Croce die Spitze auf die Pyramide über der Kuppel gesetzt. Auf Befehl Napoleon's I. (1806) vollendete Amati die Façade und deckte den Dom selbst mit weißem Marmor. Ganz fertig ist er übrigens auch jetzt noch nicht.

Die Wirkung des Innern ist ebenso großartig als wunderbar, besonders wegen der außerordentlichen Höhe des Mittelschiffs, des schönen, natürlich-warmen Farbentons im Baumaterial und der sanften Beleuchtung durch herrliche Glasmalereien. Die im Innern stehenden 52 Bündelsäulen sollten mit Bildsäulen geschmückte Kapitäler erhalten; doch sind die Figuren nur an wenigen ausgeführt.

Merkwürdig ist das Dach mit seinen $1\frac{1}{2}$ bis 2 Zoll starken Marmorplatten, welche dergestalt auf kleinen, flachgewölbten Bogen ruhen, daß gar kein Dachstuhl vorhanden und in der That bei diesem Bau gar kein Holz verwendet worden ist.

Andre berühmte Kirchenbauwerke im Spitzbogenstil sind ferner: die Kirche St. Michael und St. Gudula in Brüssel, die Kathedrale zu Antwerpen, die Kathedrale Notre-Dame in Paris, die Abtei in St. Denis, die Kathedrale von Rouen, die St. Cyriakkirche in Ancona, die Klosterkirche St. Simon in Palermo, die Kathedralen von Burgos, Manchester u. s. w.

Das Mittelalter hat eine fast beispiellose Kunstthätigkeit in Ausführung kolossaler Bauunternehmungen zur Verherrlichung der Kirche entwickelt. Dagegen muß uns der geringe Glanz fürstlicher Wohnungen auffallen. Bis zum fünfzehnten Jahrhundert sind mit wenig Ausnahmen die Fürstenschlösser weiter nichts, als etwas vergrößerte Ritterburgen. Auch die Wohnhäuser der Bürger waren sehr einfach eingerichtet. Das deutsche Wohnhaus hatte in der Regel eine große Hausflur für Waarenlager und dergleichen, breite Treppen, große Corridore als Tummelplätze für die Jugend, aber nur mäßig große Wohnstuben. Oft waren diese Häuser

so gebaut, daß das obere Stockwerk über das untere hervorragte, wie wir dies noch jetzt in Braunschweig, Nürnberg und andern alterthümlichen Städten finden. Einen besondern Reiz erhielten sie durch die vortretenden Erker und Eckthürmchen, die durch ihre zierliche, blumenartige Gestalt, ihre Spitzdächer, Gesimse und Ornamente zur heitern Belebung der Straße wesentlich beitrugen.

Eine in dieser Zeit weitverbreitete Einrichtung waren die sogenannten Bauhütten, enggeschlossene Verbindungen der Baugewerkleute, Baumeister, Maurer und Steinmetzen. Vereinigt unter festen und strengen Gesetzen, geleitet von einem wohlorganisirten Vorstand waren diese Bauhütten förmliche Schulen der Baukunst und Baugewerke, in welchen die Lehrlinge nach bestimmten Vorbildern zeichnen und modelliren lernten, die Mittel der Construction sowohl des eigentlichen Baukörpers, als der Formen, Gliederungen und Ornamente in die Hände bekamen und in ernsten Prüfungen ihre Fähigkeiten und Kenntnisse erweisen mußten, worauf sie unter bestimmten Feierlichkeiten aller Bauhüttenrechte theilhaftig erklärt wurden. Die angesehenste dieser Bauhütten, deren eine sehr große Anzahl in Deutschland bestand, war zu Straßburg; berühmt und hochgeachtet waren ferner die Bauhütten zu Cöln, Zürich und Wien. Man betrachtete übrigens den Inbegriff der erforderlichen Kenntnisse als Geheimlehre und bediente sich daher für dieselben symbolischer Zeichen und Sprüche. Auch waren für die Mitglieder der Bauhütte geheime Erkennungszeichen festgesetzt, da außer ihnen Niemand die Hütte betreten durfte.

Von großer Bedeutung für die Entwickelung der plastischen Kunst wurde um die Mitte des vierzehnten Jahrhunderts die Stadt Nürnberg, wo der größte deutsche Bildner dieser Epoche, **Sebald Schonhofer**, eine überaus große Thätigkeit entfaltete. Zu seinen Hauptwerken werden die Standbilder an der Vorhalle der Frauenkapelle, deren Mittelpunkt die Verherrlichung der Maria bildet, und an dem schönen Brunnen auf dem Marktplatze gezählt (1355—61). Der schöne Brunnen, bestehend aus drei Acht-

eckstufen, worüber die schöne blüthenreiche Spitze emporsproßt, gewährt in der Auswahl und Anordnung seiner Bildwerke einen charakteristischen Beleg für den damaligen Kreis weltlicher Vorstellungen. Unter zierlichen Schirmdächern stehen auf der untersten Stufe paarweis sechzehn Standbilder von vier Fuß Höhe, nämlich die sieben Kurfürsten (Mainz, Trier, Köln, Böhmen, Pfalz, Brandenburg und Sachsen), die drei christlichen Helden Gottfried von Bouillon, Klodwig und Karl der Große, die drei jüdischen Helden Judas Maccabäus, Josua und David und die drei Heidenhelden Julius Cäsar, Alexander und Hektor, also eine sehr bunte Zusammenstellung! Auf der zweiten Stufe Moses und die sieben Propheten. Außerdem erhöht eine Menge von Thier- und Menschenköpfen den Reichthum der mannigfaltigsten Zierwerke. Feiner im Gefühl, sprechender motivirt, entwickelter und schöner in der Form sind die Arbeiten eines jüngern Schonhofer oder vielleicht aus Schonhofer's Schule hervorgegangenen andern Künstlers, namentlich die klugen und thörichten Jungfrauen an der nördlichen Thür (Brautthüre) der Sebalduskirche, bei welchen die Sorgsamkeit, mit der die Flamme gehütet wird, so lieblich ausgedrückt ist, wie der Schmerz über die verlöschte rührend anmuthig.

Eine überraschend eigenthümliche Richtung verfolgt die Bildhauerschule von Köln; neben der gewaltigen Kühnheit und Kraft der Architektur ergiebt sie sich einer elegischen, weichlichen, fast süßlichen Stimmung. Festhaltend an den aus dem Byzantinismus herübergenommenen Gesichtstypen bis selbst auf die gedrechselte Haarbildung, giebt sie ihren Figuren eine fast schlangenartige Bewegung des Körpers, welcher die Glieder ohne wahrhaft innere Motivirung folgen. Ganz dem entsprechend sind die Gewänder in langen, sanft geschwungenen Falten geformt und alle harten Brüche vermieden. Das Hauptwerk dieser Schule sind die überlebensgroßen Statuen an den Pfeilern im Cölner Domchor: Christus, Maria, die zwölf Apostel und die Engel über den letzteren, sämmtlich mit bunten Farben und Verzierungen übermalt und vergoldet.

Wir begegegnen in den plastischen Gebilden dieses Zeit-

so gebaut, daß das obere Stockwerk über das untere hervorragte, wie wir dies noch jetzt in Braunschweig, Nürnberg und andern alterthümlichen Städten finden. Einen besondern Reiz erhielten sie durch die vortretenden Erker und Eckthürmchen, die durch ihre zierliche, blumenartige Gestalt, ihre Spitzdächer, Gesimse und Ornamente zur heitern Belebung der Straße wesentlich beitrugen.

Eine in dieser Zeit weitverbreitete Einrichtung waren die sogenannten Bauhütten, enggeschlossene Verbindungen der Baugewerkleute, Baumeister, Maurer und Steinmetzen. Vereinigt unter festen und strengen Gesetzen, geleitet von einem wohlorganisirten Vorstand waren diese Bauhütten förmliche Schulen der Baukunst und Baugewerke, in welchen die Lehrlinge nach bestimmten Vorbildern zeichnen und modelliren lernten, die Mittel der Construction sowohl des eigentlichen Baukörpers, als der Formen, Gliederungen und Ornamente in die Hände bekamen und in ernsten Prüfungen ihre Fähigkeiten und Kenntnisse erweisen mußten, worauf sie unter bestimmten Feierlichkeiten aller Bauhüttenrechte theilhaftig erklärt wurden. Die angesehenste dieser Bauhütten, deren eine sehr große Anzahl in Deutschland bestand, war zu Straßburg; berühmt und hochgeachtet waren ferner die Bauhütten zu Cöln, Zürich und Wien. Man betrachtete übrigens den Inbegriff der erforderlichen Kenntnisse als Geheimlehre und bediente sich daher für dieselben symbolischer Zeichen und Sprüche. Auch waren für die Mitglieder der Bauhütte geheime Erkennungszeichen festgesetzt, da außer ihnen Niemand die Hütte betreten durfte.

Von großer Bedeutung für die Entwickelung der plastischen Kunst wurde um die Mitte des vierzehnten Jahrhunderts die Stadt Nürnberg, wo der größte deutsche Bildner dieser Epoche, **Sebald Schonhofer**, eine überaus große Thätigkeit entfaltete. Zu seinen Hauptwerken werden die Standbilder an der Vorhalle der Frauenkapelle, deren Mittelpunkt die Verherrlichung der Maria bildet, und an dem schönen Brunnen auf dem Marktplatze gezählt (1355—61). Der schöne Brunnen, bestehend aus drei Acht-

eckstufen, worüber die schöne blüthenreiche Spitze emporsproßt, gewährt in der Auswahl und Anordnung seiner Bildwerke einen charakteristischen Beleg für den damaligen Kreis weltlicher Vorstellungen. Unter zierlichen Schirmdächern stehen auf der untersten Stufe paarweis sechzehn Standbilder von vier Fuß Höhe, nämlich die sieben Kurfürsten (Mainz, Trier, Köln, Böhmen, Pfalz, Brandenburg und Sachsen), die drei christlichen Helden Gottfried von Bouillon, Klodwig und Karl der Große, die drei jüdischen Helden Judas Maccabäus, Josua und David und die drei Heidenhelden Julius Cäsar, Alexander und Hektor, also eine sehr bunte Zusammenstellung! Auf der zweiten Stufe Moses und die sieben Propheten. Außerdem erhöht eine Menge von Thier- und Menschenköpfen den Reichthum der mannigfaltigsten Zierwerke. Feiner im Gefühl, sprechender motivirt, entwickelter und schöner in der Form sind die Arbeiten eines jüngern Schonhofer oder vielleicht aus Schonhofer's Schule hervorgegangenen andern Künstlers, namentlich die klugen und thörichten Jungfrauen an der nördlichen Thür (Brautthüre) der Sebalduskirche, bei welchen die Sorgsamkeit, mit der die Flamme gehütet wird, so lieblich ausgedrückt ist, wie der Schmerz über die verlöschte rührend anmuthig.

Eine überraschend eigenthümliche Richtung verfolgt die Bildhauerschule von Köln; neben der gewaltigen Kühnheit und Kraft der Architektur ergiebt sie sich einer elegischen, weichlichen, fast süßlichen Stimmung. Festhaltend an den aus dem Byzantinismus herübergenommenen Gesichtstypen bis selbst auf die gedrechselte Haarbildung, giebt sie ihren Figuren eine fast schlangenartige Bewegung des Körpers, welcher die Glieder ohne wahrhaft innere Motivirung folgen. Ganz dem entsprechend sind die Gewänder in langen, sanft geschwungenen Falten geformt und alle harten Brüche vermieden. Das Hauptwerk dieser Schule sind die überlebensgroßen Statuen an den Pfeilern im Cölner Domchor: Christus, Maria, die zwölf Apostel und die Engel über den letzteren, sämmtlich mit bunten Farben und Verzierungen übermalt und vergoldet.

Wir begegegnen in den plastischen Gebilden dieses Zeit-

alters nicht selten einer künstlerischen Kraft, die an Friesen und Gesimsen, oft in schwindelnder Höhe an der Dachrinne, aber auch neben und unter dem Sitze der Chorherren, an Ecken und Consolen zu Tage tritt: dem Humor. Bald ergeht er sich in der Erfindung abenteuerlicher und komischer, keiner Thier- und Menschengattung angehörigen Gestalten, die aber allerlei thierische und menschliche Leidenschaften zur Schau tragen; oder er führt Thiere in allerlei zärtliche oder feindselige Positionen, läßt einen Bär und einen Löwen die Nasen an einander wetzen, Hunde und Katzen sich beim Schwanze fassen und überläßt es dem Beschauer, die Urbilder zu diesen Darstellungen unter seines Gleichen zu suchen. Mit Vorliebe und großer Unbefangenheit werden Lust und Sünde des Geschlechtstriebes dargelegt, und dabei besonders der Geistlichkeit mancher Hieb versetzt. Hier umarmt ein Mönch eine Nonne und wird, indem er sie küssen will, von einem andern Mönch an der Kapuze zurückgezogen; aber der merkt es gar nicht, daß die Sünde (ein Drache) ihn an seiner eigenen Kapuze faßt. Da predigt der Fuchs im Mönchsgewand den Hühnern und Gänsen; dort kommt der Wolf im Schafskleid in die fromme Heerde; jener Höllenrachen ist mit Mönchen und Nonnen, mit Aebten, Cardinälen und Bischöfen, ja mit dreifach gekrönten Häuptern reichlich gefüllt. Und in den mehrsten Fällen sind solche satirische Ausfälle an dem Kirchengebäude selbst angebracht. Der Teufel spielt eine große Rolle, und selbst im Innern des Heiligthums weiß er sein Raubnest aufzuschlagen. Im Regensburger Dome lugt er aus einem Loche in der Mauer tückisch lächelnd vor, um sich der nicht taktfesten Christen beim Ausgange aus der Kirche zu bemächtigen; im Halberstädter Dome sitzt er in Lebensgröße an der Seitenmauer und verzeichnet die Namen der Kirchenschläfer auf einem Bockfell u. s. w.*)

Der Malerei war die gothische Architektur weniger günstig, als der Plastik, da sie ihr die ausgedehnteren Flächen entzog und dadurch Veranlassung gab, daß die Wandmalerei

*) E. Förster, Gesch. der deutschen Kunst I. 169.

fast ganz wegfiel. Dagegen gelangte die Glasmalerei zu hoher Blüthe: zu den edelsten Erzeugnissen derselben gehören die Fenster im Chor des Doms zu Köln, des Freiburger Münsters, der Katharinenkirche zu Oppenheim und andre. In der Tafelmalerei zeichnete sich Deutschland seit der Mitte des vierzehnten Jahrhunderts besonders aus. Die Tafelbilder wurden theils als schließende Deckel von Altarschreinen, deren Hauptbild oft aus einer Holzschnitzerei bestand, theils als Altarbilder, welche durch zwei bewegliche, an der Innen- und Außenseite ebenfalls verschließbar waren, verwendet. Ist der Altar geschloßen, so zeigt die Außenseite in der Regel einige einfache Gestalten, z. B. die Verkündigung oder Heiligenbilder. Oeffnet man den Altar, so bietet die große Mitteltafel sammt den beiden inneren Seiten der Flügel entweder in einer Reihe gesonderter Scenen einen ganzen Cyclus, etwa das Leben der Maria, die Passion, oder das Mittelstück enthält eine einzige größere Darstellung, der sich kleinere auf den Flügeln anschließen. Ein treffliches Werk dieser Art ist das Imhoff'sche Altarbild zu Nürnberg, besonders aber das berühmte

Dombild zu Köln,

von welchem Friedrich Schlegel (1804) sagt: „Es ist die Krone von allen Werken der kölnischen Malerschule; es ist einzig in seiner Art, wie auch der unvollendete Dom unter den gothischen Gebäuden einzig dasteht. Ein wunderbarer Fleiß der Ausführung und die strahlende Farbenpracht sind in diesem Bilde von einer Vortrefflichkeit, wie sie auch auf den besten altdeutschen Gemälden in dem Grade nur äußerst selten gefunden wird. Anordnung und Ausdruck werden selbst Künstler der jetzigen Zeit vortrefflich finden müssen. In Rücksicht des Reichthums an ausdrucksvollen und doch so vollendet ausgearbeiteten großen Köpfen kann man dieses Gemälde den größten Schöpfungen von Raphael vergleichen."

Als Urheber dieses trefflichen Bildes wird Meister Stephan (von Locherer oder Lothener?) genannt; wenigstens berichtet Albrecht Dürer in seinem Tagebuch, daß er „zwei

Weißpfennige ausgegeben habe, um sich die Tafel des Meisters Stephan aufsperren zu lassen." Meister Stephan, von dessen Lebensverhältnissen übrigens nichts bekannt ist, war vermuthlich ein Schüler jenes Kölner Wilhelm (von Herle?), über den die Limburger Chronik bezüglich des Jahres 1380 sagt: „In dieser Zeit war ein Maler zu Köln, der hieß Wilhelm. Der war der beste Maler in allen deutschen Landen, als er wird geachtet von den Meistern. Er malte einen jeglichen Menschen von aller Gestalt, als hätte er gelebt."

Als Entstehungszeit des Kölner Dombildes wurde früher das Jahr 1410 angenommen, welches man aus gewissen lateinischen Buchstaben auf dem Bilde herauslesen wollte. Neuerdings hat jedoch eine inzwischen aufgefundene Urkunde diese Annahme beseitigt und jedenfalls mit größerem Rechte das Jahr 1426 an deren Stelle gesetzt. Es heißt nämlich in dieser vom Jahre 1425 datirten Kölner Urkunde, welche auf die Vertreibung der Juden und die Zerstörung ihrer Synagoge sich bezieht, daß nächst dem Rathhause eine Kapelle, mit einem Altar versehen, erbaut werden solle, „damit statt der Unehre und Schmähung, welche einst an dieser Stätte Gott dem Herrn und seiner zarten Mutter Maria bewiesen worden, ihnen jetzt alle Ehre und Andacht dargeboten werde." — Den Schmuck dieser Rathhauskapelle aber bildete das von Meister Stephan gemalte Altarblatt mit seinen Flügelbildern, das später in den Dom versetzt wurde.

Das Mittelbild stellt die Anbetung der Könige, die Flügel im Innern den heil. Gereon und die heil. Ursula, außen die Verkündigung Mariä dar. Bei allem Reichthum der Composition ist das Ganze in großartiger Einfachheit angeordnet; namentlich zeigt die Haupttafel schöne und wohlthuende Linien, welche den Eindruck feierlicher Ruhe hervorbringen. Die Körperdarstellung ist gegen frühere Leistungen bedeutend fortgeschritten; die Gestalten zeigen bei aller idealen Auffassung ein sehr sicheres, äußeres Auftreten und körperliche Abrundung; es zeigt sich in den Figuren eine treffliche lebensvolle Naturalistik; der einzige conventionelle Uebelstand ist die unschöne gespreizte Stellung der Füße. Berücksichtigen wir, daß die

Kunst Jahrhunderte erforderte, ehe sie der technischen Schwierigkeiten Herr wurde, um, unbehindert durch den Stoff, den Gedanken und die Empfindung der Seele in Farben niederschreiben zu können, daß sie Jahrhunderte lang gegen vorgefaßte Meinungen, gegen allerlei Satzungen zu kämpfen hatte, ehe sie den gesunden Boden wiedergewann, den sie seit dem Untergange der Antike verloren hatte, so werden wir die staunende Bewunderung erklärlich finden, welche die Zeitgenossen bei dem Anblicke eines solchen Gemäldes erfüllen mußte.

Neuntes Kapitel.

Wiedergeburt (Renaissance) der Künste in Italien. Die italienischen Künstler des fünfzehnten Jahrhunderts.

Italien hatte im Laufe der Jahrhunderte seit der weltverwüstenden Völkerwanderung schweres Unglück in ununterbrochener Folge zu erdulden gehabt: erst durch die Westgothen, die im Jahre 403 unter ihrem König Alarich das Land angriffen, Rom zu verschiedenen Malen belagerten, eroberten und plünderten; dann durch die Vandalen, welche unter Genserich 455 mit einer mächtigen Flotte in Italien landeten, Rom überfielen (der Kaiser Maximus wurde in der allgemeinen Verwirrung ermordet), die Stadt vierzehn Tage lang plünderten, alle Kostbarkeiten und Kunstwerke, die der Raubsucht und Zerstörungslust der Westgothen entgangen waren, raubten und mit Tausenden vornehmer Gefangenen nach Afrika entführten. Einige Jahrzehnte später, nachdem unter dem ohnmächtigen Romulus Augustulus das abendländische Kaiserthum endlich zu Grabe gegangen (476), zogen die Ostgothen, ein Volksstamm deutschen Ursprungs, nach Italien (489) und wurden unter ihrem Feldherrn Odoacer

Beherrscher von Rom und ganz Italien. Ihr König Theodorich, welcher bald darauf den Odoacer gefangen und das Reich in Besitz nahm, der größte Regent der damaligen Zeit, war noch der menschlichste unter diesen barbarischen Horden; er suchte nordische Kraft mit südlicher Bildung zu versöhnen, aber in seinem Volke unterlag nur zu bald die deutsche Kraft der italienischen Verderbniß. Zuletzt fielen die Longobarden (aus der Gegend des heutigen Lüneburg) über Oberitalien her und eroberten es, da das Land fast ohne alle Vertheidigungsmittel war, mit leichter Mühe (568), ihre Macht bis in die Umgegend Roms ausdehnend. Der siegreiche fränkische König Karl (der Große) machte schließlich auch diesem Reiche ein Ende (774) und vereinigte die Lombardei mit der Monarchie der Franken.

Auch die von Byzanz ausgehenden Bildstürmereien zu Anfang des achten Jahrhunderts dehnten sich auf Italien aus und zerstörten vieles Schöne, was sich aus einer großartigen, ruhmvollen Vergangenheit noch erhalten hatte. Rom erkannte zwar zu dieser Zeit nicht die Herrschaft, wohl aber eine gewisse väterliche Gewalt seiner Bischöfe, die durch Heiligkeit solches verdienten, auch im Weltlichen an. Erst Innocenz III. vollendete ums Jahr 1200 die weltliche Hoheit der Päpste und erhob das Papstthum auf den höchsten Gipfel der Macht und Würde.

Nachdem aus den wilden Stürmen der vergangenen Jahrhunderte und aus blutigen Bürgerkriege endlich die italienischen Freistaaten (Florenz, Genua, Venedig) sich lebenskräftig emporgearbeitet, begann das Morgenroth einer neuen Cultur sich zu verbreiten.

Die Wissenschaften hatten im Mittelalter nie ganz geruht; nur waren sie lange Zeit alleiniges Eigenthum der Geistlichen gewesen. Als aber in Folge der Kreuzzüge Wohlstand und äußere Bildung allgemeiner wurden, trat auch die Wissenschaft aus den Zellen der Geistlichen hervor und gewann unmittelbaren Einfluß auf das Leben. In Italien waren es besonders die ausgezeichneten Dichter des vierzehnten Jahrhunderts, durch welche die Empfänglichkeit für höhere

Bildung und wissenschaftlicher Sinn sich weiter verbreitete: Dante Alighieri, der Dichter der göttlichen Komödie, († 1321), Petrarca, der die Ueberreste der römischen Literatur hervorzog und in seinen berühmten Sonetten, Cantaten, und Sestinen seiner glühenden Leidenschaft für die schöne Laura (die aber ihrer Würde und Keuschheit nie etwas vergab,) Worte gab († 1374), Boccacio, dem der Ruhm gebührt, daß er zuerst aus Griechenland auf seine Kosten Abschriften von Homer's Ilias und Odyssee kommen ließ, um seine Zeitgenossen zur Erlernung des Griechischen anzufeuern, nicht minder geschätzt wegen seines „Decamerone" einer Sammlung von hundert Novellen, in welchen er sich als Dichter von reichster Erfindung, lebendigster Phantasie und glühendstem Gefühl zeigt († 1375).

Ein tieferes Studium des Alterthums wurde jedoch erst durch eine genauere Kenntniß der griechischen Literatur möglich, zu welcher ein (1393) aus Konstantinopel flüchtender griechischer Gelehrter (Manuel Chrysoloras) wesentlich beitrug, mehr aber noch der Umstand, daß nach der Eroberung Konstantinopels durch die Türken (1453) viele angesehene Familien Griechenlands sich in Italien niederließen.

Bald wetteiferten die Fürsten Italiens in der Unterstützung der Gelehrten und in der Liebe zum Studium der griechischen und römischen Literatur. Unter allen zeichnete sich in dieser Beziehung die Familie der Mediceer in Florenz aus. Hier ist besonders Cosimo (Cosmus) Medici hervorzuheben, ein kenntnißreicher Freund der Wissenschaften, aber ebenso thätiger und kluger Kaufmann, der es sich zum Gesetz machte, in seinem Privatleben nie durch Glanz und Pracht den Neid der Feinde zu erregen, aber mit glänzender Freigebigkeit Künstler und Gelehrte beschützte und Florenz durch großartige öffentliche Bauten schmückte, wobei sein unermeßlicher Credit, gestützt auf seine über die Welt verbreiteten kaufmännischen Verbindungen, ihn kräftig unterstützte. Es wäre ihm, der in Europa als Fürst von Florenz galt, leicht gewesen, sich mit Fürsten zu verschwägern; aber er verheirathete seine Söhne und Enkelinnen mit florentinischen Bür-

gern und Bürgerinnen. Nachdem er die Macht seines Hauses auf alle Weise befestigt, starb er 1464. Sein vortrefflicher Enkel Lorenzo, der hochgeehrte Freund aller großen Geister seiner Zeit, der „Vater der Musen", auch „der Prächtige" genannt, trat in seine Fußtapfen († 1492).

Auch die meisten Päpste des sechzehnten Jahrhunderts förderten Wissenschaften und Künste, namentlich Leo X., der Sohn Lorenzo's von Medici, schon als dreizehnjähriger Knabe zum Cardinal ernannt, unter der Bedingung, daß er zuvor drei Jahre zu Pisa den geistlichen Studien obliege, seit dem 38. Jahre Inhaber des päpstlichen Stuhles, der Wiederhersteller der Universität zu Rom († 1521), Paul III. († 1549), Gregor XIII. (der 1582 den verbesserten Kalender einführte), und Sixtus V. († 1590). Viele durch die alten Classiker gebildete Dichter und Schriftsteller gingen aus diesem wissenschaftlichen Streben hervor, wie Arioſto († 1533), Torquato Taſſo († 1595), Machiavelli († 1527). Durch die Erfindung und Verbreitung der Buchdruckerkunst wurde ein Mittel gegeben, die Gedanken und Werke jener großen Männer schnell und weithin in Umlauf zu setzen..

Die Begeisterung für das Alterthum bewirkte auch einen schnellen Aufschwung der Kunst. Die ersten wirksamen Bestrebungen, durch das Studium der klassischen Kunstperiode und ihrer Ideale, deren Andenken viele Jahrhunderte des Unglücks verlöscht hatten, eine Veredlung der Formen und eine treuere Nachahmung der Natur vorzubereiten, zeigen sich im dreizehnten Jahrhundert. Zunächst und am auffälligsten geschah dies in der Plastik, besonders durch Nicola Pisano, und dann auch in der Malerei (siehe: S. 87).

Die Malerei tritt nun in den Vordergrund der gesammten Kunstthätigkeit. Schon der Florentiner Giovanni Cimabue (geb. 1240, gest. 1300) und der zu Siena ansässige Maler Duccio di Buoninſegna geben die neue Richtung, das Aufleben des antiken Geistes in der italienischen Malerei, ganz entschieden kund. Mit dem vielseitigen Meister Giotto (1276—1336), der gleich ausgezeichnet

als Maler, Bildhauer und Architekt war, und seinem Geistesverwandten Orcagna (1329—1389) gelangte die mittelalterliche Kunst völlig zum Abschluß. Doch darf man auch noch Fra Giovanni Angelico, von seinem Geburtsort da Fiesole genannt, (1387—1455), als letzten Sprößling dieser Uebergangsperiode bezeichnen.

Florenz

ist in dieser Zeit der Vorort, sowie überhaupt die Wiege der neuen italienischen Kunst. Eine Künstlerwelt, vielartig und mannigfaltig, wie das Leben selbst, belebte die Stadt. Zu Wand- und Tafelbildern, zur Ausschmückung der Kirchen und Privathäuser, überall waren die Meister der Farben thätig. Alle, geleitet vom Zuge der Zeit, von den Ueberlieferungen des Alterthums, bildeten nach, was sie täglich vor und um sich sahen. Eine liebliche Natur, ein Himmel mit leuchtenden Farben lachen über dem blühenden Florenz. Auf den Straßen, in den Hallen und Kirchen, wie in den Bürgerhäusern lebten die Gestalten, deren sich die Maler bemächtigten: ehrwürdige Greise mit scharf ausgeprägten Gesichtszügen, stolz kräftige Männergestalten, schöne, anmuthige Frauen, rosig blühende Mädchen, heiter lächelnde Kinder. Erwerb und Lebensgenuß, wissenschaftliche Bildung und künstlerische Thätigkeit waren die Losungsworte der Florentiner. Die Stellung der Künstler hatte viel Ungezwungenes, Freies, Natürliches. Unbefangen verkehrten sie unter sich wie mit den Großen der Republik. Als eine höchst erfreuliche Erscheinung — sagt Guhl in seinen Künstlerbriefen — muß in Bezug auf das fünfzehnte Jahrhundert die ungemein große Einfachheit und Natürlichkeit hervorgehoben werden. Noch fehlten so viele Schranken, welche späterhin die Menschen zwischen sich aufgebaut haben, um sich den persönlichen Verkehr zu erschweren. Noch war das Gefühl einer gewissen Gleichberechtigung zwischen den Trägern der Macht und des Talentes, einer Gleichberechtigung, die sich in einer völlig rückhaltslosen, offenen, rein menschlichen Art des Umgangs kund-

gab. Das Verhältniß des Mediceers Cosimo zu vielen seiner künstlerischen Zeitgenossen war das einer warmen, innigen Freundschaft, so zu dem Bildhauer Donatello, der nach seinem Wunsche neben ihm begraben werden sollte, und zu Michelozzo, der ihm freiwillig ins Exil nach Venedig folgte. Es schreibt Antonio Squazzialupi an Giovanni Medici als an seinen „lieben Herrn Gevatter" und ebendemselben Mediceer empfiehlt der Maler Giov. Angelo d'Antonio ganz naiv eine Frau.

Ebenso einfach und natürlich wie die Beziehungen der Künstler zu den reichen fürstlichen Gönnern war ihre Stellung im Umgang mit der Masse der Bürger. Sowie für diese die Aufstellung neuer Kunstwerke immer ein Fest war, so betheiligten sich auch die Künstler lebhaft an den Bürgerfesten und verschönerten dieselben durch ihr Talent. Ohne Besorgniß, dadurch der Würde der Kunst etwas zu vergeben, schuf man für den augenblicklichen Bedarf Bilder und Statuen, und es ist bekannt, daß selbst der große Michel Angelo einen Schneemann für ein Fest der Mediceer plastisch anfertigte. Bei Wettrennen und Tänzen fehlten die Maler und Bildhauer ebensowenig, wie an der Tafel Cosimo's oder Lorenzo's von Medici.

Im Allgemeinen ist bei den florentinischen Meistern dieser Periode ein realistischer Charakter vorherrschend, der zuweilen die ideale Wahrheit vermissen läßt, und bei allen Vorzügen einer freieren Entwickelung zeigt sich bei ihnen theils ein Herabziehen des dargestellten Gegenstandes in die Anschauungsweise der unmittelbaren Gegenwart, theils eine einseitige Hervorhebung der Perspective, Anatomie und einzelner Formengesetze. In allen Bildern dieser Zeit begegnen wir dem lebhaften Drange zur Darstellung der Natur, zur getreusten, selbst rücksichtslosen Abspiegelung des Lebens. Frei bewegte sich der florentiner Künstler in diesem Element. Vom Zwange der Zunft wenig gehindert, war jeder eine Persönlichkeit für sich, auf sein eigenstes Wesen und Streben angewiesen und konnte sich mit aller Wärme und Vorliebe den Gegenstand für seine Schöpfungen aus unmittelbarer

Nähe selbst wählen. Der Auftraggeber fragte nur nach ihren Werken und schrieb ihnen keine Gesetze vor.

Wie vielseitig und zahlreich die Aufgaben waren, die sich die florentiner Maler stellten, geht aus den unabsehbaren, uns überlieferten Reihen von Bildern und Malernamen hervor, und doch ist immer nur das auf die Nachwelt gekommen, was sich über die Mittelmäßigkeit erhob. Es sei mir erlaubt, nur die hervortretendsten Namen hier aufzuführen.

An der Spitze der florentiner Maler des fünfzehnten Jahrhunderts tritt uns zunächst **Masaccio** (1402—1443) als entscheidender Bahnbrecher der neuen Kunstweise entgegen. Er war der Schüler des ungefähr 1418 gestorbenen Masalino, welcher zuerst ganz nackte Gestalten in die Kunst einführte, eine Neuerung, die von Masaccio weiter verfolgt wurde. Erfreulich ist bei Masaccio die Einfachheit in der Behandlung der Figuren und Gewänder, sein Maßhalten in der verführerischen Anwendung realistischer Motive. Sein Hauptwerk sind die Fresken, welche er zur Vollendung des von seinem Lehrer begonnenen Cyklus in S. Maria del Carmine zu Florenz ausführte. Sein Bild „Petrus tauft das Volk" ist voll mächtigen Lebens; unter Anderm ist darin die nackte Gestalt eines Jünglings sprechend, der, vor Kälte zitternd, unter den Täuflingen steht. „Durch Masaccio's Bilder — sagt Burckhardt in seinem „Cicerone" — strömt eine Fülle der freiesten und edelsten Charakteristik auf einmal in die Kunst herein. Masaccio trennt und verbindet die Scenen, Gruppen und Personen nicht mehr nach architektonischen, sondern nach malerischen Gesetzen. Und über dem großen Siege verpaßt er das Höchste nicht: seine Hauptperson der Apostel Petrus ist durchgängig mit einer Würde und Macht ausgestattet, auf eine Weise gestellt und bewegt, wie dies nur einem großen Historienmaler möglich war."

Masaccio's Arbeiten hatten den florentiner Malern den Weg vorgezeichnet. Sein Schüler und unmittelbarer Nachfolger auf dieser Bahn war der abenteuerliche Carmelitermönch **Fra Filippo Lippi** (1412—1469), jene leidenschaftliche, begabte, unstete Künstlernatur, von der Vasari sagt:

„Sein Gemüth neigte sich so sehr zur Zärtlichkeit, daß, wenn er Frauen sah, die ihm wohlgefielen, er all sein Geld hingegeben hätte sie zu besitzen; konnte er dies nicht, so suchte er sie in Gemälden darzustellen und durch Reden seine Gluth zu kühlen." — Als ihm einst Cosmus von Medici begegnete, wie er nach Schönheiten spähend die Straßen von Florenz durchschritt, und ihn vom Betrachten eines schönen Mädchens auf seine Kutte verwies, rief ihm Fra Filippo treuherzig zu: „Das sind Schafskleider!" — Seine Gemälde, zum größten Theil Scenen der heiligen Geschichte, Madonnen und Christenkinder darstellend, zeigen oft Züge von zartester Innigkeit neben kecker, sinnlich frischer Naivetät. Vor Allem liebte er die Schönheit, Anmuth, selbst Schalkhaftigkeit der Jugend darzustellen. Seine Christkinder sind liebliche Knabengestalten, wie sie dem schönen Florenz vorzugsweise eigen sind. Seine bedeutendsten Werke aber sind die Fresken im Chore des Domes von Prato, die Geschichte Johannes des Täufers und die Steinigung des heiligen Stephanus darstellend, alles in milder Klarheit der Farbe.

Unter den Schülern Fra Filippo's ist **Sandro Botticelli** (Alessandro Filipepi, 1437—1515) der Ausgezeichnetste. Er vereinigte mit der sinnlichen Formenwahrheit seines Meisters eine gewiße phantastische Auffassung. Sein Hauptwerk sind drei große Frescobilder in der Sixtinischen Kapelle des Vatikans, darunter besonders die Vertilgung der Rotte Korah ausgezeichnet. Auch die Dresdener Gallerie besitzt mehrere Bilder dieses Meisters: ein auf Holz gemaltes Brustbild des Heilandes mit Dornenkrone und Nägeln in der Linken, ein Brustbild Johannes des Täufers und eine auf Leinwand gemalte Maria mit dem Kinde, das eine Rose in der Hand hält, nach der einer der dahinter stehenden Engel greift.

Dieser Richtung gehört ferner Filippino Lippi (1460 bis 1505), der Sohn Fra Filippo's und Schüler des Sandro Botticelli, an. Andre Meister dieser Zeit gingen aus der Schule Fiesole's ebenfalls zu der neuen Weise Masaccio's über, bewahrten aber dabei einen Nachklang der süßen Milde

und Innigkeit ihres ersten Meisters. Zu diesen gehört Cosimo Roselli (gest. 1506) und Benozzo Gozzoli (1424—1485).

Einer der bedeutendsten Meister dieser Epoche ist **Domenico Ghirlandajo** (1451—95), der an Größe und Kraft der Ausführung die meisten übrigen übertraf und recht eigentlich als der geistige Erbe Masaccio's zu betrachten ist. Er vor Allem giebt nicht nur den idealen Gestalten seiner Heiligen, sondern auch dem zahlreichen Chor von Zeitgenossen (Portraitfiguren), die er althistorischen Scenen einverleibt, eine ächt historische Würde, feierliche Erhabenheit und lebensvolle Fülle der Erscheinung, die durch gediegene Vollendung und kräftige Farbenwirkung unterstützt werden. Seine Hauptwerke sind Fresken in der sixtinischen Kapelle zu Rom (Petrus und Andreas vom Herrn zum Apostelamt berufen) und zwei Cyklen von Frescobildern, welche die Kapelle Sassetti in S. Trinita zu Florenz, sowie den Chor von S. Maria Novella daselbst schmücken.

Neben ihm glänzt, ebenfalls selbständig und groß, kühn und gewaltig, besonders in leidenschaftlicher Schilderung erschütternder Scenen: Luca Signorelli von Cortona (1439—1521). Ferner ist hier Lorenzo di Credi (1443—1531), ausgezeichnet durch Innigkeit und Wärme der Empfindung, zu nennen.

Während die florentinischen Meister dieser Periode bei dem Studium der Formen vorzugsweise das nächste sie umgebende Leben zum Vorbild nahmen, hielten sich die Meister der gleichzeitigen

Paduaner Schule

mehr an die Muster, welche ihnen die antike Bildhauerkunst bot. Sie sahen in dieser die Erscheinungen der Natur bereits künstlerisch verkörpert und darum galten ihnen die Werke der Alten als höchste Vorbilder. Den Erzeugnissen der Paduaner Schule ist daher im Allgemeinen mehr plastische, als malerische Auffassungsweise eigen und in Folge eines

beinahe zu getreuen Eingehens auf die Formen ihrer Vorbilder eine gewisse Strenge des Stils, welche gegen die lebensvolle Darstellung der Florentiner zurücksteht. Als Stifter dieser Schule erscheint Francesco Squarzione (1394—1474), der nach größeren Reisen in Italien und Griechenland sich zu Padua niederließ und zahlreiche Schüler um sich versammelte, die seiner Weise bald weitere Verbreitung verschafften. Von seinen eigenen Arbeiten ist wenig Bedeutendes noch vorhanden. Dagegen bildete er einen ausgezeichneten Schüler in **Andrea Mantegna** (1431—1506), der mit einem gründlichen Studium des Alterthums zugleich glückliche Auffassung des Lebens verband, auch einer der ersten Kupferstecher Italiens war. Das Hauptwerk Mantegna's sind die Malereien aus den Legenden des heil. Jacobus und heil. Christoph in der Kapelle dieser Heiligen in den Eremitani zu Padua. Von Mantegna's Staffeleibildern ist die Gestalt der heil. Euphemia im Museum zu Neapel das früheste und zugleich großartigste Programm der ihm erreichbaren Idealschönheit.

Von der paduanischen Schule zweigt sich die

Schule von Venedig

ab, als deren hervorragendstes Talent **Giovanni Bellini** (1426—1516) anzusehen ist. Die Vorzüge dieser Schule liegen hauptsächlich im Colorit, welches hier eine Klarheit, Kraft und Pracht erreichte, wie solche den andern Schulen noch unbekannt war. Bellini's treuer Anhänger und Nachahmer Giambatista Cima (geb. zu Conegliano, gestorben ums Jahr 1517), zeichnet sich, abgesehen von trefflichem Colorit, durch eine eigenthümliche hochernste Würde seiner Gestalten aus. Außer seinen Meisterwerken in der Akademie zu Venedig besitzt das Berliner Museum einige treffliche Bilder Cima's, und in der Dresdener Gallerie bewundert man ein hohes Tafelbild seiner Hand, einen Christus voll edlen Ernstes und hoher Würde darstellend, welcher in der Linken ein Buch hält und die Rechte segnend emporhebt, ein

Bild, in welchem bereits eine Hindeutung auf Tizian'sche Auffassung sich ankündigt.

Endlich haben wir noch der

Umbrischen Schule

zu gedenken, welche eine ganz abgesonderte Stellung einnimmt. Perugia, im engen Thal der Tiber, bildete den Hauptsitz dieser Schule, deren Thätigkeit sich östlich bis in die Bergstädte des Appenin und darüber hinaus bis in die Marken von Ancona erstreckte. Umbrien war im Mittelalter der Sitz religiöser Schwärmerei und daher entwickelte sich in diesem, vom großem Verkehrsleben wenig berührten Terrain die Malerei in entsprechender Weise. Ein schwärmerisch-sehnsüchtiger Idealismus, der Ausdruck makelloser Seelenreinheit und begeisterungsvoller Gläubigkeit, vorherrschende Ausbildung der Madonnenmalerei sind dieser Schule eigen.

Der Aufschwung der umbrischen Schule knüpft sich an Pietro Vanucci, genannt **Perugino** (1446—1524). Obwohl in Florenz gebildet und anfänglich der realistischen Richtung zugethan, wovon unter Anderm seine Fresken in der Sixtinischen Kapelle Zeugniß geben, wendete er sich, als er im Alter von vierzig Jahren nach Perugia, seinem Geburtsort, zurückkehrte und sich daselbst niederließ, der daselbst schon früher herrschenden Darstellungsweise zu. Mit dem Ausdruck schwärmerischer Innigkeit, gläubiger Hingebung und Entzückung, schmerzlicher Entsagung und flehenden Jammers, welchen er seinen schönen, sanftblickenden, augenniederschlagenden Frauen- und Kindergesichtern zu geben wußte, erzielte er eine seltene Bewunderung und wurde in der Folge mit Aufträgen von allen Seiten überschüttet. Dieser Zudrang zu den Erzeugnissen seines Pinsels übte aber den nachtheiligen Einfluß auf ihn aus, daß er fast in steter Wiederholung desselben Themas sich erschöpfte und später zu süßlich affectirter Manier herabsank. Ein besonderes Interesse für die Kunstgeschichte gewinnt Perugino durch den Umstand, daß aus seiner

Schule der größte Maler hervorging, den die Welt gesehen: Raphael Sanzio.

Nahe verwandt mit Perugino in der Kunstrichtung ist **Francesco Francia**, eigentlich Raibolini, (1450—1517). Er war ursprünglich Goldschmidt und verfertigte (nach Vasari) die schönsten Medaillen; auch erhielt er die Aufsicht über die Münze in Bologna; erst im spätern Alter wandte er sich mit Vorliebe der Malerei zu. Er stand mit den größten Künstlern seiner Zeit in Verbindung, und Raphael ehrte sein Urtheil. Francia ist das Haupt der bologneser Schule. Seine Compositionen zeugen mehr von Gemüth als von Phantasie. Der gemüthliche Ton, den er anzuschlagen weiß, verleiht seinen Madonnen und Heiligen etwas ungemein Anziehendes und bringt sie der Gefühls- und Empfindungsweise der gewöhnlichen Welt näher, als dies bei Perugino der Fall ist. Sein bedeutendstes Werk ist in Bologna das Altarblatt der Kapelle Bentivoglio in S. Giacomo maggiore. Seine berühmte Madonna im Rosenhag, die das vor ihr liegende Jesuskind verehrt, befindet sich in der Münchener Pinakothek. Eines seiner anmuthigsten Bilder ist in Dresden eine kleine, zierliche, aber wundervolle „Maria mit dem Kinde, das einen Vogel in seiner Hand hält, dabei der kleine Johannes." — Francia soll aus Erschütterung über den gewaltigen Eindruck beim Anblick der Raphael'schen heil. Cäcilie, welche kurz vorher nach Bologna gekommen war, gestorben sein.

Zehntes Kapitel.

Höchste Blüthe der italienischen Malerei in der ersten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts. Lionardo da Vinci.

Die italienische Malerei war im fünfzehnten Jahrhundert nach verschiedenen, zum Theil einseitigen Bestrebungen und

Richtungen raschen Schrittes einer hohen Entwickelung entgegengeeilt. Jetzt galt es, durch Vereinigung der bis dahin vereinzelten Vorzüge die Kunst zur höchsten Vollendung zu führen. Es galt zu einem schöpferischen Idealismus zurückzukehren, der, das Zufällige, nur Lokalgültige in Auffassnng und Darstellung aufgebend, den Gegenstand in seinem ewigen Wesen und allgemein gültigen Formen darstellt. Die Männer, welche berufen waren, diese Aufgabe zu lösen, ließen nicht auf sich warten, und die unerreichbaren Meisterwerke der Cinquecentisti (so werden die Künstler dieser Blüthezeit genannt) legen Zeugniß ab von einem der herrlichsten Gipfelpunckte menschlicher Bildung, wie sie nur höchst vereinzelt in der Geschichte dastehen. Was die Zeit des Perikles für die Plastik gewesen war, das wurde diese glänzende Periode im sechzehnten Jahrhundert für die Malerei.

Mit Lionardo da Vinci, Michel Angelo und Raphael bricht für die neuere Kunst der volle, lichte Tag herein. Was die einzelnen Talente in theilweise auseinandergehenden Richtungen kurz vorher erstrebt und gewonnen hatten, das sehen wir jetzt auf einmal zusammengefaßt und vereinigt zur vollkommensten und höchsten Kunstübung. Was vorher unsicheres Rathen, dämmernde Ahnung und Instinct gewesen war, zeigt sich jetzt als lichtes, lebendiges Bewußtsein. Es war (sagt Kugler), als ob ein zündender Strahl des göttlichen Geistes auf den Boden Italiens niedergefahren sei, um in den auserwählten Aposteln der Kunst die Gluth der Begeisterung für das Schöne und Erhabene zur lichten Flamme anzufachen.

Der geistvolle, vielseitige, sich selbst nie genügende

Lionardo da Vinci,

dessen würdigen, verständigen Ernst und hohe Lieblichkeit ein Jeder aus zahllosen Nachbildungen seines berühmten Abendmahls kennt, und der sich auch dadurch um die Kunst verdient machte, daß er die Gesetze der Zeichnung und Schattengebung wissenschaftlich zu erforschen strebte, wurde 1452 im Flecken

Vinci bei Florenz geboren. Er war der uneheliche Sohn eines Notars. Schon in früher Jugend beschäftigten ihn Malerei, Plastik, Anatomie, Architektur, Geometrie, Mechanik, Dichtkunst und Tonkunst; zugleich war er einer der schönsten, gewandtesten und stärksten Menschen. Aus seiner Jugend werden manche anziehende Charakterzüge und Schwänke erzählt, die auf eine geniale, überreiche Natur hinweisen. Er fand, wie Vasari meldet, so unwiderstehliches Vergnügen an Menschen mit ungewöhnlichen Gesichtszügen, Bärten und Haartouren, daß er „Jedem der ihm gefiel, einen ganzen Tag hätte nachgehen können, um ihn dann zu Hause zu zeichnen." In jedes Volksgewühl mischte er sich, selbst den öffentlichen Hinrichtungen wohnte er bei, um Studien zu gewinnen. Großen Fleiß verwendete er auf die Darstellung von Pflanzen und seltsamen Thieren, deren er eine große Menge sammelte, und er soll eines Tages ein fabelhaftes Ungethüm mit einer gräulichen Umgebung von Kröten, Schlangen, Eidechsen und Fledermäusen gemalt haben, das seinen eigenen Vater in Furcht und Schrecken setzte, aber dann zu lohnendem Preise verkauft wurde.

Seinen Lehrer, den Maler und Bildhauer Andrea del Verrocchio in Florenz, übertraf er sehr bald; ein Engel, welchen Lionardo in dessen „Taufe Christi" hineingemalt, soll dem Lehrer sogar die Palette gänzlich verleidet haben, indem er seine Arbeit weit übertroffen sah.

Im Jahre 1482 wurde Lionardo da Vinci vom Herzog von Mailand in dessen Dienste berufen, zunächst nur als Musiker und Improvisator. Bald aber stiftete er hier eine große Kunstakademie und zog die Mailänder Maler an sich, um ihrer ganzen Schule eine neue Richtung zu geben. Für seine Schüler schrieb er seinen „Trattato della pittura"; weit mehr aber wirkte er durch sein großes Beispiel. Er verfertigte das kolossale Modell einer Reiterstatue des Francesco Sforza, welche von den Zeitgenossen als Wunderwerk gepriesen wurde, aber verloren gegangen ist.

Die größte und herrlichste Arbeit, die Lionardo in Mailand ausführte, das Hauptwerk seines Lebens, ist sein be-

rühmtes großes Wandbild im Refectorium des Klosters San Maria delle Grazie: das heilige Abendmahl. Als Grundgedanke liegen dieser Darstellung die Worte Christi zu Grunde: „Wahrlich ich sage euch: einer unter euch wird mich verrathen.“ Diese unerwartete, unbegreifliche, aus tiefem Herzen fließende Rede motivirt die Bewegungen der Apostel. Staunen, Schmerz, Trauer, Unruhe und Entsetzen bemächtigen sich ihrer. Sie finden eine solche Verruchtheit nicht möglich und fühlen sich in tiefer Erregung alle unschuldig bis auf Einen, der neben dem Lieblingsjünger Johannes sitzt, krampfhaft den Geldbeutel hält und, zwischen Haß und Furcht schwebend, in Verwirrung das Salzfaß umstößt. Christus selbst breitet die Hände vor sich und neigt, die Augen niederschlagend, das Haupt leise auf die Seite. Die beiden Gruppen zur Linken Christi sind in leidenschaftlicher Aufregung, die erste zum Erlöser gewandt, die zweite unter sich sprechend: Schreck, Entsetzen, Argwohn und Zweifel wechseln hier in den mannigfachsten Aeußerungen. Auf der rechten Seite dagegen herrscht Stille, leises Sprechen, scheue Beobachtung. Hier sitzt inmitten der ersten Gruppe der Verräther, ein verschlossenes scharfes Profil; er blickt, hastig forschend, zu Christus empor, gleichsam die Worte sprechend: „Bin ichs, Rabbi?“

Leider ist dieser Meisterschöpfung Lionardo's das Schicksal feindlich gewesen; es ist nur noch ein trauriger Rest seiner ehemaligen Schönheit auf uns gekommen. Der Meister selbst beging den Fehler, bei diesem Gemälde ein Experiment anzuwenden, indem er dasselbe in Oelfarben auf die Wand malte. Sodann erwies sich der Stand des Bildes höchst ungünstig: schon im Jahre 1500 wurde der Saal bei einer Ueberschwemmung unter Wasser gesetzt; 150 Jahre später beging man sogar die Barbarei, eine Thür durch die Wand zu brechen, wodurch der untere Theil des Heilandes vernichtet wurde, und die Mißhandlungen, welche den Saal in Kriegszeiten trafen, bewirkten allmälig eine Zerstörung, die kaum einen Schatten von der Trefflichkeit des Werkes übrig ließ. Im Jahre 1726 wurde das ganze Bild von den ungeschickten Händen Belloti's roh übermalt, später noch einmal schlecht

retouchirt, und eine abermalige Uebermalung (1770) überdeckte den größten Theil des Bildes mit stümperhaften Farbenstrichen. Auch der von unten aufsteigende Salpeter gefährdete die Wand. Wir kennen daher das berühmte Werk eigentlich nur aus verschiedenen alten Copien, welche zum Theil bereits von seinen Schülern angefertigt wurden, sowie aus seinen eigenhändigeu, auf Papier gezeichneten Entwürfen der Köpfe, die sich gegenwärtig zum größten Theil in der großherzoglichen Sammlung zu Weimar befinden. Einen kostbaren Kupferstich des Abendmahls lieferte Raphael Morghen.

Ferner malte Lionardo in Mailand außer mehrern andern Bildnissen auch die anziehende Portraitdarstellung einer Geliebten des Lodovico Sforza, der Lucrezia Crivelli im Louvre zu Paris (la belle Ferronnière), außerdem mehrere Madonnen. Aber seine Thätigkeit erstreckte sich nicht allein auf Werke der Kunst, sondern ebenso auf mancherlei andre Unternehmungen, zum Theil von außerordentlichem Umfang. Er leitete das Wasser der Adda nach Mailand, zog den schiffbaren Kanal von Morteſana nach den Thälern von Chiavenna und dem Veltlin durch eine Strecke von zweihundert Miglien u. s. w.

Als Mailand 1499 von den Franzosen erobert und der gesammten Herrlichkeit der Sforza's ein Ende gemacht wurde, (wobei auch die erwähnte Reiterstatue des Franz Sforza zu Grunde ging), kehrte Lionardo nach Florenz zurück und erhielt hier den Auftrag, eine der Wände in dem großen Saale der Rathsversammlung zu verzieren. Bei dieser Gelegenheit verfertigte er, mit Michel Angelo wetteifernd, einen Carton, der, den Sieg der Florentiner unter ihrem Anführer Nicolo Piccinino darstellend, zu seinen ausgezeichnetsten Arbeiten gehörte: leider ist der Carton verloren gegangen und nur eine Reitergruppe daraus in einem Stich von Edelinck erhalten, den dieser nach einer von Rubens gefertigten Zeichnung gestochen hat. Ein andrer Carton von Lionardo's Hand aus dieser Zeit (er befindet sich in der Akademie von London) stellt die heil. Jungfrau mit ihrer Mutter, der heil. Anna,

und mit dem Christkinde, das mit einem Lamme spielt, dar; ein tiefbefeltes Werk von hoher Schönheit, das von den Schülern des Meisters mehrfach gemalt wurde. Andre Werke dieser Epoche sind: die Anbetung der Könige (braune Untermalung, in Florenz) und das herrliche Portrait der Mona Lisa, gewöhnlich Gioconda genannt.

Nachdem Leo X. (1513) den päpstlichen Stuhl bestiegen, begab sich Lionardo im Gefolge des Herzogs von Medici nach Rom, wo er die Modestia und Vanitas (in der Galerie Sciarra) und den Christus unter den Schriftgelehrten (in London) malte. Einige Jahre darauf berief ihn Franz I. nach Frankreich, wo er wahrscheinlich nur noch die Vierge aux rochers (im Louvre zu Paris) malte und schon 1519 starb, nicht aber in den Armen des Königs Franz, wie früher behauptet wurde.

In Lionardo's Wesen lag eine Ungeduld, eine Unzufriedenheit mit seiner Darstellungskraft gegenüber seinen Idealen, die einer ruhigen Production hemmend entgegentrat. Sein Wahlspruch war: „Vogli sempre qual che tu debbi" (Wolle immer, was du sollst).*) Beim Beginn einer Arbeit so

---

*) Eins seiner Gedichte lautet (in der Riemer'schen Uebersetzung):

Kannst wie du willst nicht, wie du kannst so wolle,
Weil Wollen thöricht ist, wo fehlt das Können;
Demnach verständig ist nur der zu nennen,
Der, wo er nicht kann, auch nicht sagt, er wolle.

Das ist für uns das Lust- und Leidenvolle,
Zu wissen ob, ob nicht wir wollen, können;
Drum kann nur der, der nimmer trennen
Sein Wollen mag vom Wissen was er solle.

Nicht immer ist zu wollen, was wir können;
Oft däuchte süß, was sich in bitter kehrte,
Wie ich beweint, besaß ich was ich wollte

Drum mög', o Leser, meinen Rath erkennen:
Willst Du der Gute sein, der Andern Werthe,
Woll' immerdar nur können das Gesollte.

furchtsam und zaghaft, daß er gleich einem ängstlichen Schüler zitterte, stieg seine Unzufriedenheit mit seinem Werke, je weiter dasselbe fortschritt, und oft gab er es noch vor Beendigung auf. Daher sind die meisten Werke Lionardo da Vinci's theils nur Cartons, theils unvollendete, theils verdorbene Gemälde; bei mehreren läßt sich nicht mit genügender Sicherheit ermitteln, ob sie von seiner eigenen Hand herrühren, manchen andern kann mit Bestimmtheit die eigene Ausführung abgesprochen werden. Viele der in den europäischen Gallerien als von ihm selbst herrührend bezeichneten Werke verdanken die Ausführung seinen Schülern. Außer den bereits genannten Werken sind noch hervorzuheben: eine Anbetung der Könige im Museum von Florenz, eine große und reiche Composition, doch nur untermalt, somit nur als flüchtig entworfener Carton zu betrachten; eine überaus holdselige Madonna mit dem Kinde in Mailand; eine heilige Familie in der Eremitage zu Petersburg u. s. w.

Lionardo war der Erste der drei großen Kunstheroen, der aus dem Leben gerufen wurde. Schon ein Jahr darauf folgte ihm der noch jugendliche Raphael Sanzio ins Grab, und nur Michel Angelo überlebte in einsamer Größe während einer Reihe von Jahren die beiden vorangegangenen, ihm ebenbürtigen Künstlergrößen eine Reihe von Jahren.

Der bedeutendste Schüler Lionardo's ist Bernardino Luini, der sich besonders als Frescomaler auszeichnete; der fruchtbare und talentvolle Gaudenzio Ferrari aus Piemont (1484—1549) stand unter Lionardo's Einfluß. Ferner sind unter seinen Schülern hervorzuheben: Marco d'Oggione, Beltraffio, Franc. Melzi und Cesare da Sesto.

Elftes Kapitel.

Michel Angelo Buonarotti,

der Schöpfer der berühmten Decken- und Wandgemälde in der sixtinischen Kapelle zu Rom, ist schon oft mit einem himmelstürmenden Titanen verglichen worden, weil er als Maler, Bildner und Baumeister mit feuriger, kühner Phantasie immer dem Erhabenen und Großen nachstrebte, ohne auch das Herbe und Schreckliche zu scheuen, ein Streben, das, von den Schülern ohne seinen Geist nachgeahmt, zum Gewaltsamen, Uebertriebenen und Unnatürlichen führen mußte.

Er stammte aus angesehener Familie und erblickte das Licht der Welt am 8. März 1475. Seine früheste Jugend verbrachte er auf einer Besitzung seiner Familie im Gebirgsörtchen Settignano. Später kam er nach Florenz, wo er der Gelehrsamkeit zugeführt werden sollte und auch so viel Latein lernte, daß er sich später mit Leichtigkeit in dieser Sprache, wenn auch nicht gerade ciceronianisch, auszudrücken vermochte. Im Ganzen aber waren seine Fortschritte in den Wissenschaften nur dürftig; sein innerer Drang war der Kunst zugewendet, wozu der Umstand beigetragen haben mag, daß damals in Florenz zur Zeit Lorenzo's des Prächtigen von Medici das regste, blühendste Kunstleben herrschte. So entschloß sich der Vater, ihn bei Meister Domenico Ghirlandajo in die Lehre zu geben, damit er sich zum Maler ausbilde. Seine Vorliebe für die Bildhauerkunst aber veranlaßte den jungen Michel Angelo (dessen Verhältniß zu seinem Meister ohnehin sich bald trübte), sich von Lorenzo Medici in dessen Bildhauerschule, für welche derselbe junge Leute aus guter Familie zu gewinnen suchte, aufnehmen zu lassen, und hier entwickelte er sein Talent mit staunenswerthem Eifer. In Allem war er den Gleichstrebenden voraus; die hohe Begabung, sein feuriges Vorwärtsstreben vereinigten sich, um ihm stete Bevorzugung und Auszeichnung zu erwerben. Sein Naturell war kühn und in Sachen der Kunst rücksichtslos. Kein

Wunder, daß er den Neid Andrer erregte und daß ihm ein Bildhauer, Torrigiano, einst einen Faustschlag ins Gesicht versetzte, der ihm die Nase zeitlebens verunstaltete. Aus dieser frühesten Zeit Michel Angelo's rührt ein Basrelief, der Kampf des Herkules mit den Centauren, her, welches sich gegenwärtig im Palaste der Familie Buonarotti befindet. Michel Angelo war siebzehn Jahr alt, als er diese Arbeit vollendete.

Die rauhe Hand des Schicksals sollte ihn bald darauf aus den Kreisen herausreißen, in welchem ihm eine harmonische Entwickelung seiner Fähigkeit vergönnt zu sein schien. Im Jahre 1492 starb sein Gönner Lorenzo Medici, in dessen Hause er wie ein Familienglied behandelt worden war, und der junge Künstler kehrte in das Haus seines Vaters zurück, um sich hier eine eigene Künstlerwerkstatt zu errichten, blieb aber in stetem Verkehr mit den Medici und flüchtete, als die Franzosen feindselig gegen Florenz vordrangen, aus der Heimath, weil er besorgte, als Anhänger jenes Fürstengeschlechtes allerlei Unannehmlichkeiten sich entziehen zu müssen. Die Medici sahen sich bald auf das Heftigste bedroht. Zwar unterwarfen sie sich dem französischen König. Aber des florentiner Volkes hatte sich in Folge finanzieller Verlegenheiten, die aus der bisherigen unverantwortlichen Vergeudung der Staatseinkünfte erwuchsen, heftige Erbitterung gegen die Medici bemächtigt. Man stürmte deren Palast und zerstörte viele hier massenhaft angehäufte Kunstschätze; die Medici mußten landesflüchtig werden.

Um diese Zeit hielt sich Michel Angelo in Bologna auf, und hier bildete sein Meißel einen knieenden Engel mit dem Kandelaber an der Arca di S. Domenico. Von der titanischen Kraft des Meisters, die seine spätern Werke kennzeichnet, ist bei seinen frühern Werken noch keine Spur zu finden. Er ist noch befreundet mit der Welt, wie sie eben war und ist, obgleich auch bereits ein idealer Anflug in seiner Auffassung bemerkbar wird.

Sein erstes bedeutenderes Werk ist die Pietà in St. Peter zu Rom. Dorthin hatte er sich 1496 gewendet.

Diese wunderbar schöne Marmorgruppe (Maria mit dem Leichnam Christi) fertigte er im Auftrage des Cardinals de la Grolaye de Villiers. Sie gehört zu Michel Angelo's größten und vollendetsten Arbeiten. Auf dem Schooße der Maria ausgestreckt, liegt in einfach edler Haltung die Leiche des Heilandes. In stiller Wehmuth beugt die schmerzensvolle Mutter das schöne Antlitz herab. Eine himmlische Ruhe, eine seelenvolle Stimmung athmet aus diesem Gebilde, wie sie der Meister keiner zweiten Schöpfung seines Meißels zu verleihen wußte. Als Jemand ihm vorwarf, er habe die Mutter Christi zu jugendlich schön gebildet, erwiderte er: „Weißt Du nicht, daß die keuschen Weiber sich viel länger jung erhalten? Um wie viel mehr die Jungfrau, die nie ein irdisches Verlangen gehabt hat!"

Weniger gelungen, als dieses Meisterwerk, ist sein „trunkener Bacchus", eine Marmorfigur, die er im Auftrage des Jacopo Galli, eines römischen Edelmanns, ausführte und die sich gegenwärtig in der Galerie zu Florenz befindet, ein trunkener Jüngling mit lallendem Munde und vortretendem Bauche, in Nichts verwandt mit dem antiken Ideale des Dionysos und einen fast widerlichen Eindruck hervorbringend. Herm. Grimm sagt über dasselbe (Leben Michel Angelos I. 189): „Es ist kein göttlicher, idealer Rausch, von dem durchströmt wir den Gott erblicken, kein heiliges Feuer der Trunkenheit, von dessen Gluthen umhaucht, die alten Dichter den die Welt durchziehenden Dionysos uns sehen lassen, sondern das Taumeln eines weinerfüllten Menschen, der mit lächelndem Munde und matten Gliedern sich aufrecht zu erhalten strebt." — Dennoch wurde auch dieses Werk von den Zeitgenossen Michel Angelo's höchlich bewundert.

Familienrücksichten bestimmten den Meister, dessen Ruhm sich nun in immer weiteren Kreisen verbreitete, (ums Jahr 1500) nach Florenz zurückzukehren, wo unterdessen das republikanische Staatswesen wieder eingerichtet war. Zunächst führte er hier die Marmorfigur einer Madonna in Lebensgröße, eine seiner schönsten Arbeiten, für eine flandrische Kaufmannsfamilie aus. Sie bildet jetzt eine Zierde der ehr-

würdigen Notredame-Kirche zu Brügge. Zugleich erhielt er von der Wollenweberzunft in Florenz den eigenthümlichen Auftrag, einen carrarischen Marmorblock, der ursprünglich zur Statue eines Propheten für eine dortige Kirche bestimmt aber von dem Bildhauer verhauen und beinahe unbrauchbar geworden war, zu einer andern Darstellung zu verwenden. Michel Angelo schuf daraus seinen kolossalen „David", der 1504 an der Pforte des Regierungspalastes aufgestellt und später gleichsam zu einem Wahrzeichen von Florenz wurde.

In dasselbe Jahr fällt sein berühmter Wettstreit mit Lionardo da Vinci, durch den er sich auch als Maler bewähren sollte. Beide hatten nämlich gleichzeitig bildliche Darstellungen für die Wände des florentiner Rathssaals zu liefern (siehe S. 120) und führten zu diesem Zwecke Cartons aus. Michel Angelo stellte eine Scene aus den Kämpfen der Florentiner und Pisaner dar, während Lionardo einen ähnlichen Gegenstand behandelte. Leider sind beide Cartons (wie es heißt durch einen Rivalen, Baccio Bandinelli) vernichtet worden und nie zur Ausführung gelangt. Nachdem die besten Künstler, unter ihnen Raphael, an Michel Angelo's trefflicher Arbeit ihre Studien gefördert, verschwand das Original, wurde wahrscheinlich zerschnitten und ist, in Bruchstücke zerstreut, verloren gegangen.

Um den Anfang des Jahres 1505 finden wir Michel Angelo wieder in der ewigen Stadt, wohin ihn Papst Julius II. berufen hatte, ein gewaltiger, energischer Greis, dessen großer Sinn Wissenschaft und Kunst rühmlich förderte und eine Kraft, wie die unsers Künstlers gewiß vor allen Andern zu würdigen wußte. Von ihm erhielt er den Auftrag zur Errichtung eines großartigen, prächtigen Grabmals, das dereinst die irdischen Reste des heiligen Vaters aufnehmen sollte. So lockend dieser Auftrag für den Meister war und so eifrig er ans Werk ging, so sollte gerade dieses Unternehmen für ihn eine Quelle bittern Unmuths werden. Sein Entwurf, der allerdings in der Ausführung ein riesenhaftes Werk zu werden versprach, erhielt zwar die Genehmigung des Papstes. Der Unterbau allein sollte vierzig Statuen zeigen; auf der

Spitze des ganzen Werkes sollte die Bildsäule des Papstes, umgeben von Engelsgestalten, thronen. Michel Angelo hatte bereits aus Carrara und aus Florenz Marmorarbeiter kommen lassen, als sich der Sinn seines hohen Gönners änderte und ein noch bei weitem gewaltigerer Plan, der Neubau der Peterskirche, jenen früheren verdrängte. So geschah es, daß Michel Angelo sich im Sommer des Jahres 1506 mit dem Papste entzweite und ihm sogar der Eintritt zu den Gemächern Seiner Heiligkeit vom Thürsteher verweigert wurde.

Michel Angelo verließ heimlich die Stadt und begab sich nach Florenz. Vergebens sandte man ihm Couriere nach, vergebens wendete man sich an die Behörde von Florenz: der gekränkte Meister erklärte, daß er lieber nach Konstantinopel gehen und dem Großtürken eine Brücke über den Hellespont bauen, als sich noch einmal an der päpstlichen Pforte abweisen lassen wolle. — Doch entschloß er sich endlich, seinen Groll niederkämpfend, zur Rückkehr nach Rom und nahm 1507 die begonnene Arbeit wieder auf, wurde aber sehr bald vom Papste veranlaßt, die Ausschmückung der Sixtinischen Kapelle durch Frescogemälde zu übernehmen. Nur mit heftigem Widerstreben unterzog er sich dieser Aufgabe, da er in der Technik der Frescomalerei wenig geübt war. Aber einmal entschlossen zur That, bot er alle Kräfte mit bewunderungswürdiger Ausdauer auf und schuf binnen zweiundzwanzig Monaten, ganz allein, ohne jegliche Beihülfe jene großartigen Deckengemälde, die allein hinreichen, ihm ewigen Ruhm zu verschaffen. Sie sind das Schönste, was Michel Angelo in seinem langen, überaus thätigen Leben geleistet hat. Joseph Koch (Gedanken über Malerei) spricht sich über dieselben ausführlich aus. Wir theilen seine Worte mit einigen Aenderungen im Folgenden mit:

Der Anfang und das Ende der Welt, eine außerirdische Schöpfung, eine Geschichte des Menschengeschlechts von Anbeginn bis an die graue Zukunft der Ewigkeit, ist in ihnen dargestellt. Der Geist Gottes schwebt über dem Wasser, er scheidet die Elemente, er schafft das Licht und ruft den Menschen ins Dasein. Die Fingerspitze der ewigen Allmacht be-

rührt die noch unbelebte menschliche Gestalt, um in ihr den Geist des Lebens zu wecken. Der Mensch sündigt, indem er, verführt durch die Schlange, die Frucht des verbotenen Baumes genießt. Es folgt die Strafe: die Stammeltern werden aus dem Paradiese getrieben; die Sündfluth; der betrunkene Noah von seinem Sohne Cham verhöhnt. Diese Geschichte der Schöpfung ist das Wunderbarste und Bedeutsamste, was die Malerkunst je dargestellt. Die Schlange, die der Eva den Apfel reicht, ist eine schöne Frauengestalt, bis auf die Hüfte mit zwei Schlangenschweifen, die sich um den Baum winden; sie beugt sich seitwärts nach dem Paare, das zu sündigen im Begriff ist, Gestalten von eigenthümlich großartiger Anmuth. Auf der andern Seite der Schlange, fast Rücken an Rücken mit ihr, schwebt der Engel mit dem Schwerte, der die Gefallenen aus dem Paradiese vertreibt. Es liegt in dieser Doppelhandlung, in dieser Verbindung zweier, durch die Zeit getrennter Momente etwas höchst Poetisches und Bedeutsames: es ist Schuld und Strafe in einem Bilde und die nahe Zusammenstellung des Racheengels mit dem Dämon der Finsterniß, das blitzähnliche Hervorbrechen des ersten hinter dem Rücken des letzten von tiefer, ergreifender Wirkung. Bewunderungswürdig ist in der Schöpfung des Weibes die Gestalt der Eva, wie sie neben dem tiefschlummernden Adam mit kindlicher Schüchternheit, ihr eigenes Dasein nicht begreifend, vor dem allmächtigen Vater leise bebend sich erhebt.

Die Errettung des Volkes Israel ist in vier Historien veranschaulicht; sie stellen dar: das Wunder der ehernen Schlange; Esther, welche Hamans grausame Anschläge vereitelt; David, den Goliath besiegend; Judith, nachdem sie dem Holofernes das Haupt abgeschlagen hat. Auch in diesen Gemälden offenbart sich der große Geist des Künstlers.

In Verbindung mit diesen Historien stehen die Propheten und Sibyllen,*) als Vorherverkünder der Erlösung, und die

*) Nach der Legende des Mittelalters stehen die Sibyllen den Propheten des alten Bundes zur Seite; ihr Amt war es, den Heiden die Ankunft des Erlösers zu verkündigen, wie dies von Seiten der Propheten für die Juden geschehen war.

Vorfahren der heiligen Jungfrau, deren Reihenfolge unmittelbar auf den Erlöser hinweist. — Alle diese Darstellungen zeigen den Künstler in der ganzen majestätischen Größe seines originellen Geistes. Ueberall giebt er mit wenig Zügen das Tiefste und Erhabenste.

In der Folgezeit führte Michel Angelo den Bau einer Familiengruft für die Mediceer in Florenz mit den Grabmälern des Lorenzo und Giuliano Medici aus. Beide sind auf einem Sarkophag sitzend dargestellt: Lorenzo das sinnende Haupt auf die Rechte gestützt, Giuliano gerade vor sich hinblickend. An den Seiten der Sarkophage ruhen je zwei nackte Gestalten, hier Tag und Nacht, dort Morgen- und Abenddämmerung. Die Bedeutung dieser Allegorien läßt sich nicht mit Bestimmtheit enträthseln.

Sein berühmtes, 60 Fuß hohes Wandgemälde: „das Weltgericht" an der Hauptwand der sixtinischen Kapelle führte der sechzigjährige Meister im Auftrage des Papstes Clemens VII. aus. Sieben Jahre brauchte er zur Vollendung desselben. Erst unter dem Papste Paul III., im Jahre 1541 legte er die letzte Hand daran. Dieses ungeheure Werk steht mit der zahllosen Menge seiner Figuren, in der Kühnheit des Gedankens, in der Meisterschaft der Zeichnung, die insbesondere in den außerordentlichsten und schwierigsten Verkürzungen hervortritt, wiederum einzig in der Geschichte der Kunst da, obgleich es an Reinheit und Hoheit der Auffassung den Deckengemälden derselben Kapelle, seinem früheren Meisterwerke, nachsteht. Kühner, als je, sagte er sich hier von aller Tradition der christlichen Kunst los. Wer die schön geordneten Reihen der Auserwählten, der Seligen und der Engelchöre suchen wollte, die auf des Meisters frühern Werken einen Nimbus himmlischer Herrlichkeit um den in ätherischem Lichtglanz thronenden Erlöser weben, der würde sich arg täuschen. Michel Angelo wollte den Sturm der Leidenschaften in gewaltigster Bewegung menschlicher Körper entfesseln; dazu paßte ihm nur ein Moment, wie er in dem weltvernichtenden „Weichet von mir, ihr Verdammten!" gegeben war. Schreck, Verzweiflung, ohnmächtige Wuth, Kampf

zwischen Furcht und Hoffen durchbrausen das ungeheure Bild; aber es sind nicht die Empfindungen sündiger, dem Heil entfremdeter Christen, die zu der entsetzensvollen Kunde erwachen, daß der Himmel für sie auf ewig verloren sei, sondern man glaubt das antike Geschlecht der Titanen und Giganten zu erblicken, wie sie vom Donnerer Zeus in den Abgrund geschmettert werden. So scheinen denn in Uebereinstimmung damit die in den Lüften heransausenden Engel mit den Marterinstrumenten stürmisch nach Rache zu schreien; so wird das Herandrängen der Seligen zu einem ebenso eigenmächtigen Ruf nach Gerechtigkeit, das Ringen der Verdammten gegen die Dämonen der Finsterniß zu einem athletischen Wettkampf auf Leben und Tod, und auch der finstre grauenhafte Fährmann, der unten im Nachen die um Aufnahme Flehenden mit Ruderschlägen zurücktreibt, stimmt in den allgemeinen erbarmungslosen Ton des Ganzen ein. Und um zu zeigen, daß jede Hoffnung auf Gnade verschwunden sei, birgt sich die ewige Fürbitterin der Christen, die Gottesmutter Maria, scheu zusammenfahrend zur Seite ihres Sohnes und wendet zitternd ihr sonst so huldreiches Antlitz ab.*)

Die Nacktheit fast aller Figuren in diesem jüngsten Gerichte hat später zu mehrfacher Beeinträchtigung des Meisterwerkes Veranlassung gegeben. So erhielt schon zu Lebzeiten des Meisters einer seiner Schüler Daniele da Volterra (Ricciarelli) den Auftrag, einige der anstößigsten Blößen des Bildes mit Gewändern zu bekleiden, eine Arbeit, deren Ausführung demselben den Spottnamen „Braghettone" (Hosenmacher) zuzog. Auch hat im Laufe der Jahrhunderte der Weihrauchsdampf die einst so bestimmte, klare Färbung verdunkelt.

Aus derselben Spätzeit rühren zwei andre Frescobilder Michel Angelo's in der pauliniſchen Kapelle des Vatikans her: die Bekehrung des Saulus und die Kreuzigung des Petrus.

In den letzten Jahren seines Lebens war der Meister

*) Lübke, Grundriß der Kunstgesch. S. 558.

vorzugsweise als Baukünstler thätig. Neben vielen andern kleinern Bauten, darunter die großartigen Pfeilerhallen im Palast Farnese zu Rom, ist sein großartigstes und berühmtestes Bauwerk die Kuppel der S. Peterskirche in Rom. Der Bau dieses erhabenen und prachtvollen Gotteshauses war 1506 von Bramante angefangen, dann unter Raphael's, Peruzzi's und endlich Sangallo's Leitung weiter geführt worden. Michel Angelo übernahm 1546 trotz mancherlei Widerwärtigkeiten und Intriguen die Fortführung des Baues und zwar unentgeltlich, nur zum Heile seiner Seele, wie er sich ausdrückte. So entstand, abweichend von allen früheren Bauplänen und diesen gewaltig überlegen, der erhabenste Kuppelbau der Welt, dessen Wirkung leider durch Zuthaten späterer Baumeister abgeschwächt worden ist.*)

Michel Angelo trug das Leben wie eine ernste Bürde und hatte, wie er selbst sagte, wenig Freude. In rastloser Thätigkeit, im ununterbrochenen künstlerischen Ringen fand er seine Befriedigung. In seinem Hause lebte er einfach und sparsam, so daß der Neid, die Verläumdung ihn geizig schalt, ihn, der an treue Diener Tausende schenkte, der dem Bau der Peterskirche lange Jahre ohne alles Honorar vorstand. Seine Besitzthümer in Florenz und Rom waren nicht unbeträchtlich und so genoß er wenigstens das Glück stolzer Unabhängigkeit.

*) Erst 24 Jahre nach Michel Angelo's Tode, am 15. Juli 1588, begann nach dessen Modell der Bau der Kuppel mit sechshundert, Tag und Nacht abgelösten Arbeitern unter Domenico Fontana's Aufsicht, und nach 22 Monaten, am 14. März 1590, legte der Papst selbst den letzten geweihten Stein in dieses Gewölbe. Als sich später in dem Gewölbe der Kuppel einige Risse zeigten, die den Einsturz möglicher Weise fürchten ließen, legte man 1747 fünf Reifen um die Kuppel. — Die Peterskirche bedeckt einen Flächenraum von 199,926 Quadratfuß, wovon 52,218 für das Mauerwerk abgehen. Rechnet man 5 Q.-Fuß Raum auf einen Menschen, so kann die Kirche mit Einschluß der großartigen Vorhalle fast 29,000 Menschen fassen. Merkwürdigerweise ist der Altar der Kirche nicht nach Morgen, sondern nach Abend gerichtet. Die zur Kirche führende Freitreppe (Scala regia) ist die größte der Welt; denn die äußersten Stufen haben eine Länge von nicht weniger als 620 Fuß.

Ein Sonnenstrahl fiel auf den Weg seines Lebens durch die Freundschaft einer Frau von seltener Begabung, der größten italienischen Dichterin: Vittoria Colonna, die, aus einem hochberühmten, edlen römischen Geschlechte stammend, früh ihren Gatten verloren hatte und seitdem großentheils in der Stille des Klosters lebte. Es war nicht jugendliche Liebe, die beide hochstrebenden Geister verband, es war der Hauch zartester Innigkeit und gemeinsamer Sehnsucht nach dem höchsten Ziele des Erdenlebens. Michel Angelo stand schon im späten Mannesalter, als ihn die Freundschaft der hohen Frau beglückte. Er empfing von ihr zahlreiche innige Briefe und erwiederte diese durch zarte, geistvolle Sonette. Schon hatte sich der Kreis seiner Freunde aus früheren Tagen immer mehr verengert. Nun traf ihn auch der Schmerz, diese Freundin überleben zu müssen.

Im hohen Alter, mit noch wenig geschwächter Geisteskraft, endete Michel Angelo in Rom am 18. Februar 1563. Seine Gebeine ließ der Neffe nach Florenz bringen, wo sie in der Familiengruft S. Croce beigesetzt wurden. Hier fand dieser ewig ringende, unermüdlich schaffende, gewaltige Künstlergeist seine letzte Ruhestätte. Ein prachtvolles Denkmal zeigt dem Besucher dieses stillen Ortes die von Battista Lorenzi gefertigte Büste des ernsten Mannes, der allezeit als einer der erhabensten Meister in der Geschichte der bildenden Kunst fortleben wird.

Die spätere Malerei des sechzehnten Jahrhunderts in Rom und Florenz zehrte fast nur von der einseitigen Nachahmung Michel Angelo's. Nur wenige Florentiner Künstler trugen neben ihm und Lionardo da Vinci zur Entfaltung der höchsten Kunstblüthe bei, namentlich der treffliche Fra Bartolomeo (diesen Namen führte er als Dominikanermönch, sein weltlicher Name war Baccio della Porta, 1469—1517), der in der Geschichte der Technik sich durch Einführung des Gliedermannes und durch Vervollkommnung der Malerei

mit durchsichtigen Farben (Lasuren) berühmt gemacht hat, und dessen Werke (der heil. Marcus in der Galerie Pitti, Madonna in der Florentiner Akademie, andere Bilder in Lucca, Paris, Wien) sich durch Hoheit der Gedanken, Innigkeit der Empfindung und Schmelz des Colorits auszeichnen; ferner Mariotto Albertinelli (1467—1512), ein Freund und Nachahmer des Ebengenannten (sein Hauptwerk ist die Heimsuchung Mariä in der Galerie der Uffizien), und Andrea Vanucchi, genannt del Sarto (geb. zu Florenz 1488, gest. 1530), dessen berühmteste Frescobilder sich in der Annunziata zu Florenz befinden. Ein andrer Florentiner Maler, der treueste Bewunderer Michel Angelo's, Giorgio Vasari aus Arezzo (1512—1574), machte sich hochverdient durch seine trefflichen Lebensbeschreibungen der italienischen Künstler, die unschätzbare Grundlage der neueren Kunstgeschichte.

Zwölftes Kapitel.

Raphael Sanzio (Santi).

In ihm gewann die Entwickelung der italienischen Malerei ihre Spitze. „Er machte (wie Goethe sagt) das, was alle Andern wünschten gemacht zu haben." Die Natur hatte ihn nicht allein mit den edelsten Geistesgaben ausgestattet, sondern sie hatte ihm auch als Empfehlungsbrief einnehmende Gesichtszüge und schöne Gestalt mitgegeben. Gutmüthigen und wohlwollenden Herzens, bescheiden und dienstfertig, wurde er von seinen Schülern als Vater und Freund verehrt. Es war der Zauber der Schönheit, der sein ganzes Wesen erfüllte und nicht allein in seinen bewunderungswürdigen Schöpfungen sich ausprägte, sondern auch im Verkehr mit Andern die widerstrebendsten Gemüther zur Harmonie umzustimmen vermochte. Selten hat es wohl einen Menschen

gegeben, der so wie er Liebenswürdigkeit und Anmuth des Charakters, Lebensfrische und Freude an sinnlicher Schönheit mit dem ernstesten Streben nach höchster Vollendung, mit den edelsten Erhebungen der Seele zu vereinigen wußte.

Raphael Sanzio (oder Santi) wurde am 6. April 1483 als Sohn eines umbrischen Malers zu Urbino geboren und schon als zarter Knabe vom Vater selbst im Malen unterrichtet. Als er im elften Jahre diesen verloren hatte, wurde er nach Perugia zu Meister Perugino in die Lehre geschickt, dessen Kunstweise er sich bald so vollkommen zu eigen machte, daß mehrere seiner Gemälde aus den Jahren 1500—4 denen seines Meisters zum Verwechseln ähnlich sind. Mit der liebenswürdigsten Zuvorkommenheit unterstützte er oft seine Mitschüler durch seine unerschöpfliche Erfindungsgabe. Als die ersten selbständigen Arbeiten, mit denen er in seinem siebzehnten Jahre auftrat, gelten die zwei Seiten einer Kirchenfahne in S. Trinità zu Città die Castello, darstellend die Dreieinigkeit mit zwei betenden Heiligen und die Erschaffung der Eva; sodann ein für dieselbe Stadt ausgeführtes Altarbild: der Gekreuzigte mit vier Heiligen, welches sich zuletzt im Besitze des Cardinals Fesch befand.

Im Jahre 1504 hielt sich Raphael zum Besuche in seiner Vaterstadt Urbino auf. In den Gemälden, welche hier von ihm gefertigt wurden, giebt sich bereits eine freiere selbständige Richtung zu erkennen, namentlich in jenem, unter dem Namen „Lo Sposalizio“ durch zahlreiche Nachbildungen und Kupferstiche bekannten, schönen Bilde, welches die Trauung der heiligen Jungfrau darstellt und sich gegenwärtig in der Gallerie der Brera zu Mailand befindet. Auch malte er in dieser Zeit für den Herzog Guidubaldo von Urbino einen Christus im Gebet auf dem Oelberg, einen St. Michael und einen St. Georg (die beiden letztern jetzt im Pariser Museum). Des Herzogs Schwester, von dem lebhaften Wunsche erfüllt, den jungen Künstler in dem kunstberühmten Florenz zur Meisterschaft sich heranbilden zu sehen, gab ihm einen Empfehlungsbrief an den Gonfaloniere Soderini mit, welcher ihm zur Anknüpfung förderlicher Verbindungen von großem

Nutzen war. Raphael erfreute sich daher in Florenz nicht nur des Umganges mit den talentvollsten jungen Malern, sondern auch mit ausgezeichneten Kunstfreunden und Künstlern reifern Alters, mit Gelehrten und andern Notabilitäten der Stadt. Besonders wurde ihm hier die Freundschaft des Taddeo Taddi, eines hochgebildeten Florentiner Edelmanns, wichtig, in dessen Hause er sich fast täglich befand. In den Abendzirkeln des Baumeisters und Bildschnitzers Baccio d'Agnolo fand er ebenfalls freundliche Aufnahme und kam hier mit vielen ausgezeichneten Männern der Stadt in Verbindung, namentlich mit Michel Angelo. Des wundervollen Meisters Lionardo da Vinci Bekanntschaft war ihm um so willkommener, da dieser gerade zu jener Zeit einige seiner herrlichsten Schöpfungen, namentlich den berühmten Carton für den Rathhaussaal ausgeführt hatte. Bei Baccio d'Agnolo lernte er auch den reichen, jungen Florentiner Lorenzo Nari kennen, für den er die Madonna mit dem Stieglitz malte, eines seiner reizendsten Bilder in der Tribuna zu Florenz. Es fehlte dem lebensfrohen Raphael nicht an heiterer Belebung des geselligen Verkehrs durch mannigfache Freuden und Feste, und mit der Elasticität der Jugend wußte er sich diesen bald hinzugeben, bald vorsichtig zu entziehen. Häufig verweilte er in der stillen Zelle Fra Bartolomeo's, jenes Malers, den politische Stürme in die Absonderung des Klosterlebens geführt hatten. Auch die Werke Masaccio's fesselten ihn vorzugsweise und er suchte sich deren Vorzüge eigen zu machen.

Dieser Zeit gehören unter Anderm zwei Madonnenbilder an, die er Michel Angelo schenkte: die heilige Familie unter der Fächerpalme (jetzt in London) und die sogenannte Jungfrau im Grünen (im Belvedere zu Wien), ferner die bewunderte Madonna del Granduca (im Palazzo Pitti zu Florenz), auch einige Portraits. Im Jahre 1505 hielt sich Raphael wieder einige Zeit in Perugia auf, und 1506 wiederholte er seinen Besuch am Hofe zu Urbino, den er damals gerade in großem Glanze antraf. Hier malte er sein eigenes Bildniß, gegenwärtig eine der Hauptzierden der Florentiner Gallerie,

ſowie einige andere Portraits, und in Florenz, wohin er bald zurückkehrte, führte er außer dem reizenden Madonnenbilde „La belle jardinière“ (jetzt im Louvre zu Paris) ein großes Altarblatt aus, welches für ſeine folgende Laufbahn von entſcheidender Bedeutung ſein ſollte: die Grablegung Chriſti (jetzt in der Gallerie Borgheſe zu Rom). In dieſem Bilde tritt er zuerſt als Hiſtorienmaler in großem Stile auf; es ſind darin bereits die Keime zu erkennen, aus welchen die ſpätern Meiſterwerke ſeiner Glanzperiode ſich entwickelten.

Der Ruf des damals 25jährigen Künſtlers hatte ſich bereits zu ſolcher Höhe emporgeſchwungen, daß der kunſtſinnige Papſt Julius II. ihn 1508 nach Rom berief, und mit dieſer Ueberſiedelung beginnt Raphaels größte und glänzendſte Lebensperiode. Was er in den nun folgenden zwölf Jahren zu Rom geſchaffen, iſt nach Ausdehnung, Mannigfaltigkeit und Vollendung beinahe unglaublich, um ſo mehr, da er nie aufhörte, den Freuden der Geſelligkeit eifrig zu huldigen. Seine Liebenswürdigkeit verfehlte auf Niemand Eindruck zu machen, ſeine Leiſtungsfähigkeit ſteigerte ſich mit jedem Auftrag, der ihm vertraut wurde. Raſch zog ſein wachſender Ruhm Schüler und Genoſſen an. Wo Raphael hintrat, ſammelten ſich Bewunderer und Freunde um ihn; neidlos geſellte er ſich zu ſeinen Kunſtgenoſſen, anſpruchslos zu den römiſchen Großen. Ein ſo anmuthiger, gewinnender Schmelz von Jugendfreudigkeit, von edler Schönheit, von Lebensfülle iſt über das Weſen Raphael's verbreitet, daß wir begreifen, wie er die Frauen entzückte. Seine eigenen, im erſten Jahre ſeines Aufenthalts zu Rom gedichteten Sonette, der Liebe wunderbares Glück und entzückende Qual preiſend, bezeugen ſeine Empfänglichkeit für die ſüßen Freuden des Umgangs mit ſchönen Frauen.

Aber nie gab er ſich ſinnlichen Zerſtreuungen in ſolcher Ausdehnung hin, daß dadurch ſein künſtleriſches Streben beeinträchtigt worden wäre. Ueberall ſchlürfte er nur den Schaum vom Becher des Lebens, nie die Hefen deſſelben.

Papſt Julius II. hatte Raphael nach Rom berufen, um ihm einen der großartigſten Aufträge zu ertheilen, welche der

damaligen Kunst gestellt werden konnten. Es galt die Prachtgemächer des vatikanischen Palastes mit Gemälden zu schmücken, in welchen die geistige Macht des Papstthums seine Verherrlichung finden sollte. Raphael arbeitete an diesen Wandgemälden bis an seinen Tod, und erst nach demselben wurden sie völlig beendet. Drei Zimmer (Stanze) des Vatican und ein großer Saal sind an Wänden und Gewölben mit diesen berühmten Werken bedeckt, welche den Namen der **Raphaelschen Stanzen** führen. Zuerst führte er die Ausmalung der sogenannten Stanza della Segnatura aus. Raphael glaubte dies Zimmer nicht angemessener schmücken zu können, als indem er die vier Geistesrichtungen, die (nach damaliger Anschauung) den Gesammtinhalt des geistigen Schaffens bilden, Theologie, Philosophie, Rechtswissenschaft und Dichtkunst, in ihren hervortretendsten Momenten darstellte. Vier allegorische weibliche Figuren in Rundbildern schmücken die Decke dieses Prachtzimmers. Besonders sind die Darstellungen der Theologie und der Poesie ausgezeichnet. Die Theologie, auf Wolken thronend, hält mit der Linken ein Buch und scheint mit der Rechten auf die himmlischen Erscheinungen in dem Gemälde der sogenannten Disputa (von dem wir sogleich sprechen werden) hinabzuzeigen. Sie ist mit einem weißen Schleier, rothem Unterkleide und grünem Mantel bekleidet. Diese Farben deuten auf die ihr eigenthümlichen Tugenden: Glaube, Liebe, Hoffnung, — und der Olivenkranz, der über dem Schleier ihr Haupt umgiebt, bezeichnet sie als göttliche Weisheit. Das Gesicht dieser Figur mit dem Ausdruck frommer Bescheidenheit und scharfblickenden Geistes entspricht der in ihr dargestellten Idee. Zwei geflügelte, ihr zur Seite schwebende Knaben, Engel oder Genien halten zwei Tafeln mit den Worten: Divinarum rerum notitia (Kunde vom göttlichen Wesen). — Die Poesie ist besonders ausgezeichnet durch hohe Schönheit. Ihr Gesicht trägt den Charakter dichterischer Begeisterung. Die ganze äußere Erscheinung ist der in ihr verkörperten Idee ungemein entsprechend: das Haupt ist mit dem Lorbeerkranz geschmückt; die Flügel deuten auf den Schwung der

Phantasie hin; ebenso scheint die blaue Farbe des Mantels an den Himmel, dem sie entsprossen, zu erinnern. In der einen Hand hält sie ein Buch, in der andern die Leyer. Sie erscheint auf einem Marmorsessel sitzend zwischen zwei Genien, welche zwei Tafeln mit den Worten: Numine afflatur (Sie wird vom Geiste angeweht) halten. — Auch die Personificationen der Philosophie und Gerechtigkeit (Jurisprudenz) sind höchst gelungene Darstellungen.

Diesen vier Rundbildern schließen sich vier andere Deckenbilder in länglich viereckiger Form an, die auf jene allegorischen Figuren Bezug haben. Neben der Theologie ist der Sündenfall vorgestellt, der Veranlassung zur Erlösung der Menschen durch die christliche Religion gab; neben der Poesie: die Strafe des Marsyas, um den Sieg der wahren Kunst über die falsche zu bezeichnen; neben der Philosophie befindet sich die Darstellung einer weiblichen Figur, die mit dem Ausdruck der Verwunderung den Erdball betrachtet; neben der Gerechtigkeit: das Urtheil des Salomo.

Große Wandgemälde erhöhen den Schmuck dieses Prachtgemaches. Unter ihnen ist die sogenannte „Disputa" (bekannt durch den meisterhaften Stich Joseph Keller's) besonders ausgezeichnet. Es ist dies gleichsam eine dramatische Darstellung der Theologie in ihrem Handeln und Wirken. Wir sehen oben die Herrlichkeit der triumphirenden Kirche, in der Mitte Christus, mit göttlicher Milde und Barmherzigkeit auf Wolken thronend, neben ihm die demuthvoll fürbittende Madonna und Johannes den Täufer, der auf ihn als auf das Heil der Welt hinweist, unterhalb die Taufe des heiligen Geistes und zuoberst Gottvater in einer Glorie von Engeln. Auf beiden Seiten reihen sich, auf Wolken sitzend, herrliche Gestalten der Verklärten an, von vollendeter Schönheit und Freiheit. Unten auf der Erde sieht man eine Anzahl von Kirchenvätern, Bischöfen und Lehrern sich zu beiden Seiten eines Altars schaaren, der die Monstranz mit der geweihten Hostie trägt. Hier herrscht lebendige Bewegung, inbrünstige Verehrung, Streit und Zweifel in unvergleichlicher Kraft und Tiefe der Charakteristik.

An der Wand gegenüber, in dem als Schule von Athen berühmten Bilde verkörpert sich die ganze Hoheit des antiken Geisteslebens. Plato und Aristoteles bilden den Mittelpunkt, um den sich die übrigen Philosophen des Alterthums gruppiren. — Das dritte Bild stellt den Parnaß dar, wo Apoll, in liebenswürdiger Naivität die Geige spielend, zwischen Musen und Dichtern jugendlich anmuthig thront. — Die drei Gemälde dem Parnaß gegenüber beziehen sich auf die Rechtswissenschaft.

Im Jahre 1511 war diese erste Stanze (Zimmer) vollendet, und ein Jahr darauf begann Raphael die Bilder in der Stanza d'Eliodoro. In diesem zweiten Zimmer stellte er den göttlichen, dem Menschengeschlecht und der Kirche unmittelbar geleisteten Schutz dar. Die Deckengemälde enthalten vier Darstellungen aus dem Alten Testament, nämlich: wie Gott dem Noah erscheint und das Menschengeschlecht in dessen Nachkommen segnet und zu erhalten verheißt; das Opfer Abrahams; den Traum Jakobs; und wie Gott dem Moses im feurigen Busch sich zeigt. Von den Wandmalereien dieses Zimmers stellt die eine dar, wie der tempelräuberische Heliodor durch göttliche Sendlinge aus dem Tempel Jerusalems vertrieben wird, die andere: die in das Jahr 1263 fallende Messe von Bolzena, welche Veranlassung zur Stiftung des Frohnleichnamfestes gegeben hat. In beiden Gemälden, welche unter Papst Julius II. ausgeführt wurden, sind Anordnung und Zeichnung noch großartiger als bisher bei Raphael; besonders aber erhält in ihnen das Streben nach massenhafter Wirkung von Licht und Schatten und der breite Auftrag der Farben oder das malerische Prinzip die Oberhand. Die zwei andern Wandbilder dieser Stanze malte Raphael erst unter der Regierung Leo's X., der ihm bei seinem Regierungsantritt sogleich den Auftrag dazu ertheilte; sie stellen dar die Befreiung des Apostels Petrus aus dem Gefängniß und die Vertreibung des Attila.

Es würde uns zu weit führen, wollten wir bei dem Reichthum schöpferischer Meisterschaft, der sich in Raphael's Stanzen ausspricht, in ein Detail der Beschreibung ein-

gehen. Ausführliches über diesen Gegenstand enthält Passavant's treffliches Werk: „Raphael von Urbino und sein Vater Giovanni Santi (2 Bde., 1839)." Es genüge hier die Erwähnung, daß das dritte von Raphaels Hand (seit 1515) geschmückte Zimmer (Stanza dell' Incendio) die Darstellung eines Brandes im Borgo, der durch die Fürbitte des Papstes gelöscht wurde, enthält. Geringerer Art sind in diesem Zimmer die drei andern Wandbilder: der Sieg bei Ostia über die Sarazenen, der Schwur Leo's III. und die Krönung Karls des Großen.

Noch für viele andre Werke nahm Papst Leo X. (aus dem Hause Medici) das unerschöpfliche Talent Raphael's in Anspruch. Eine zweite Hauptarbeit war die Ausschmückung der Loggien im ersten Hof des Vatikans. An den dreizehn Kuppelgewölben, welche die Bedeckung der Loggien (Logen) bilden, wurden 54 biblische Scenen, vornehmlich aus dem Alten Testamente, dargestellt, welche unter dem Namen „Bibel Raphael's" bekannt sind. In ihrer einfachen Würde und Anmuth tragen sie ganz das Gepräge ächt raphael'scher Schönheit. Die Ausführung derselben überließ der Meister seinen Schülern. Die reizenden Ornamente sind von der Hand des Giovanni da Udine.

Ein noch bedeutenderes Werk sind die Cartons zu zehn Tapeten, die in Flandern gewirkt wurden, um die sixtinische Kapelle zu schmücken. Raphael fertigte diese Cartons mit Beihülfe der Schüler in den Jahren 1513—14, bald nach dem Regierungsantritt Leo's X. Den Inhalt der Darstellung bilden Scenen aus der Geschichte der Apostel. Sieben der Originalcartons haben sich erhalten und befinden sich im Schlosse Hamptoncourt bei London. Die ganze Folge der Tapeten, welche 1519 nach Rom gelangten und die größte Bewunderung erregten, ist im Vatikan aufgehängt.

Während Raphael bei diesen umfassenden Werken der Hand seiner Schüler bedurfte, malte er selbst im Jahre 1512 in der Kirche S. Agostino die Kolossalgestalt des Propheten Jesaias, welche eine nicht ganz günstige Nachahmung des Stils Michel Angelo's verräth. Dagegen folgte er in der

schönen Darstellung von vier Sibyllen mit Engeln für die kleine Kirche St. Maria della Pace (1514) ganz dem Zuge seines Innern, der eigenthümlichen Richtung seines Gemüths.

Fast sollte man glauben, daß für so zahlreiche und vielseitige Schöpfungen selbst ein langjähriges Künstlerleben kaum ausgereicht hätte. Aber sie bilden nur einen Theil der Meisterwerke, welche Raphael's rastlose Thätigkeit schuf.*) Noch zahllose andre Arbeiten führte er im Auftrage von Fürsten und Privatpersonen aus. Von seinen vielen kleinen und größeren Heiligen Familien- und Madonnenbildern mögen nur noch einige seiner bekanntesten hier aufgeführt werden. Die heilige Familie von Loreto ist uns nur noch durch Copien bekannt; erhalten hat sich dagegen die unter dem Namen der „Perle" berühmte heilige Familie im Museum von Madrid; ein kleines Bild der heiligen Familie im Pariser Museum; die große, für Franz I. gemalte heilige Familie vom J. 1518, ebenfalls im Pariser Museum u. a. — Bilder der größten Anmuth sind die zum Entzücken schöne und liebreizende Madonna della Sedia in der Gallerie Pitti zu Florenz; die sogenannte Vierge au Diadème, im Museum zu Paris; die Madonna della Tenda, in der Pinakothek zu München; die Madonna aus dem Hause Alba, in der Eremitage zu Petersburg; die Madonna aus dem Hause Aldobrandini, bei Lord Carvagh in London; eine Madonna in der Bridgewater-Gallerie zu London (Wiederholungen in den Museen von Berlin und Neapel); besonders aber seine berühmte, ganz von seiner Hand ausgeführte

*) Raphael's Productivität erweckt eben so sehr unsere Bewunderung, wie die Höhe der Vollendung, die er seinen Werken gab. Die Zahl seiner Werke übersteigt weit ein halbes Tausend: 287 Gemälde, 376 Zeichnungen, darunter 14 Madonnen mit Heiligen, 35 heilige Familien, 37 einfache Madonnenbilder, 14 Darstellungen aus dem Leben Mariä, 24 aus dem Leben andrer Heiligen, 80 Männer- und 15 Frauenbildnisse. Und dies Alles in einer zwanzigjährigen Arbeitsperiode, seine Thätigkeit bei dem Bau der Peterskirche und andern Bauwerken ungerechnet! —

Sixtinische Madonna,

die Hauptzierde der Dresdener Gallerie. Raphael malte dieses Bild angeblich für den Hauptaltar der Mönche des heiligen Sixtus zu Piacenza 1518; wenigstens kam es von dort, vom Kurfürst Friedrich August II. (als König von Polen August III.) für 20,000 Scudi erkauft, im vorigen Jahrhundert nach Dresden. Das Bild ist von überwältigender Würde und Schönheit. Zwischen einem, das Bild auf beiden Seiten abschließenden, zurückgeschlagenen Vorhang erscheint die Königin der himmlischen Heerschaaren in blauem Uebergewande, auf einer lichten Wolke schwebend und von einer Glorie unzähliger Engelsköpfe umgeben, mit dem ewigen Sohne auf ihren Armen. Zur Seite knieen der heilige Sixtus in weißer Tunica, und gegenüber, schüchtern niederblickend, die heilige Barbara. Unter der lichten Wolke zu Mariens Füßen lehnen zwei liebreizende, in kindlich holdseliger Unschuld emporblickende Engelknaben auf einer leichten Brustwehr, welche ein späterer Zusatz Raphael's sein sollen, da man durch die obere Farbenlage noch die Pinselführung der darunter gemalten Wolken erkennt. Man sagt, daß dem Meister der untere, bereits mit Wolken bedeckte Raum zu leer erschienen sei und daß er in Folge dessen die Engelköpfe nachträglich hinzugefügt habe.

Die Maria ist in diesem Bilde eines der wunderbarsten Wesen, die Raphael's Pinsel und die Malerkunst überhaupt hervorgebracht hat. Sie ist zugleich das hohe göttliche Weib, welches den Erlöser geboren hat, zugleich die zarte Erdenjungfrau, deren Demuth und Reinheit eines so hohen Werthes gewürdigt ward. „Es liegt in ihrem Gesichte (sagt Kugler) etwas Unbegreifliches, ich möchte sagen, ein schüchternes Staunen über die Wunder der eigenen Erhöhung und doch nicht minder die hohe Freiheit und das Bewußtsein dieses göttlichen Zustandes. Der Knabe, der kindlich, aber nicht kindisch nachlässig in ihren Armen ruht, blickt ernst hinaus in die Welt; nie wurde wieder, wie in den Zügen dieses Kindes, die Lieblichkeit der Jugend mit dem Ernst und den tiefsinnigen

Gedanken des heiligen Berufs in gleich ergreifender Weise vermählt. Das Auge des Beschauers kann sich nur mit Mühe von dem tiefen Eindrucke dieser beiden Gestalten losreißen, um auch die großartige Würde des heiligen Papstes, die demüthige Ergebung der Barbara und die freundliche Unschuld der beiden Kinderengel zu betrachten." —

„Lange hab' ich vor dem Bild gestanden;
Mich ergriff's mit wunderbaren Siegen:
Schöne Welten sah ich vor mir liegen
Und ich fühlte frei mich aller Banden!" —
(Theodor Körner.)

Die Erwerbung dieser köstlichen Perle für die Dresdener Gallerie geschah 1753 in eigenthümlicher Weise. Schon als Kurprinz hatte der nachherige Kurfürst Friedrich August II. dieses Gemälde auf einer Reise in Italien am Hochaltar der Klosterkirche St. Sisto der Benedictiner zu Piacenza bewundert und im Stillen den Wunsch gehegt, es zu besitzen. Zwanzig Jahre später that er ernstliche Schritte, diesen Wunsch zur Ausführung zu bringen, und der Maler Giovannini in Bologna erhielt zuvörderst den Auftrag, sich über den Zustand und die Aechtheit des Bildes genau zu unterrichten. Bei dieser Gelegenheit entdeckte Giovannini, daß ein Theil des Zugvorhanges, um das Bild dem Rahmen anzupassen, eingeschlagen war, — eine Verkürzung des Bildes, welche erst 1827 beseitigt worden ist. Der Handel konnte nur unter größter Verschwiegenheit betrieben werden, und die Klosterherren bedungen sich zuvor eine getreue Copie des Raphael'schen Bildes aus, ehe er zum Abschluß kam. Der Kaufpreis war 40,000 römische Scudi oder 20,000 Ducaten; die Copie ward von Giuf. Nogari angefertigt, und nachdem beides an das Kloster abgeliefert, ging das herrliche Gemälde nach Dresden ab, wo es im November 1753 eintraf. Der Kurfürst konnte die Aufstellung kaum erwarten. Er ließ es, wie erzählt wird, sogleich nach der Auspackung in den Thronsaal des Residenzschlosses bringen, und da bei der Aufstellung der Thronsessel im Wege war, schob er ihn

höchst eigenhändig mit den Worten bei Seite: „Platz für den großen Raphael!“ —*)

In seinen Portraits zeigte sich Raphael ebenfalls als großen Meister. Allgemein bekannt ist die sogenannte Fornarina (Raphael's Geliebte), jugendlicher und fast unbekleidet im Palast Barberini zu Rom, etwas älter und bekleidet in der Gallerie Pitti zu Florenz. Vieles ist über dieses beglückte Mädchen geschrieben und gefabelt worden. Sie soll die Tochter eines Sodabrenners gewesen sein, welcher an dem Tiberfluß bei St. Cecilia wohnte. Raphael habe das herrliche Mädchen öfters im Vorbeigehn, über die niedrige Mauer blickend, im Garten belauscht, und als sie einst an einem vorbeifließenden Gewässer die Füße gebadet, sei er so von heftiger Liebe zu ihr ergriffen worden, daß er nicht eher Ruhe verlangt, bis er sie sein nennen durfte. Bei näherer Forschung aber stellt sich diese romantische Erzählung als reine Erfindung dar, und selbst der Name Fornarina reicht nicht weiter hinauf, als in die Mitte des verflossenen Jahrhunderts. So müssen wir uns also mit der schlichten Angabe des Vasari begnügen: Raphael habe ein Mädchen geliebt, welches bei ihm gewohnt, und dem er bis zu seinem Ende zugethan gewesen sei.

Ein anderes berühmtes Portrait von Raphael's Hand ist das Bildniß der schönen Johanna von Arragonien, im Museum von Paris. Köstliche Bildnisse sind ferner: das des Violinspielers (von 1518) im Palast Sciarra zu Rom; des Bindo Altoviti in der Pinakothek zu München (von Andern als Raphael's eigenes Bildniß bezeichnet); des Cardinals Bibiena u. s. w. (Der Cardinal Bibiena wünschte ihn mit seiner Nichte Maria zu verheirathen und Raphael verlobte sich mit dieser Dame in den letzten Jahren seines Lebens, ohne daß die Heirath, sei es aus Abneigung

---

*) Wilh. Schäfer, die k. Gemälde-Gallerie zu Dresden. Bd. I. Seite 74.

Raphael's, oder wegen Kränklichkeit der Braut, zum Vollzug gekommen wäre.)

Noch müssen wir aus Raphael's spätester Zeit eine Reihe von Wandmalereien erwähnen, deren Gegenstand der Mythe des klassischen Alterthums entnommen ist, namentlich das herrlichste aller modernen mythologischen Bilder: der Triumph der Galathea, welches Raphael für den reichen Bankier Agostino Chigi in dessen prachtvollem Sommerhause, la Farnesina, malte. Es stellt die Fürstin des Meeres, voll wonniger Sehnsucht, dar; umgeben von Amorinen, Nymphen und Tritonen, schwebt sie auf ihrer Muschel über die ruhige Fluth hin; selbst an die Zügel ihrer Delphine hat sich ein wundervoller Liebesgott gehängt und läßt sich von ihnen wohlgemuth durch die Gewässer ziehen. Dieses Bild athmet die höchste Süßigkeit, die glühendste Innigkeit des Verlangens. Ferner in derselben Villa: Scenen aus der Geschichte der Psyche; endlich eine Reihe von Gemälden, welche das Walten und die Herrschaft der Liebe in der Natur vorstellen, im Badezimmer des Cardinals Bibiena im vatikanischen Palaste.

Der zarte Körper Raphael's erlag dem Anfalle eines hitzigen Fiebers. Er entschlief am 6. April (seinem Geburtstage) 1520, im 36. Jahre seines Lebens. Ganz Rom, ganz Italien trauerte um ihn und beklagte seinen frühen Tod. Selbst im fernen Deutschland lebte ein Künstler, der von seinem Hinscheiden schmerzlich betroffen wurde: Albrecht Dürer. Er hatte mit ihm vielfach in Verkehr gestanden.

Die schönen Worte Vasari's am Schlusse seiner Biographie Raphaels mögen hier eine Stelle finden: „O du glückliche und selige Seele, da ein jeder Mensch gern von Dir redet und alle Deine Werke bewundert! Wohl mochte, als dieser edle Künstler starb, auch die Malerei sterben, als er die Augen schloß, auch sie erblinden. Uns nun, die wir nach ihm zurückgeblieben sind, kommt es nur noch zu, die gute oder vielmehr beste Weise, die er uns hinterlassen hat, nachzuahmen und sie, wie es unsere Pflicht ist, in wertheſtem und ehrenvollstem Andenken zu erhalten." — Raphaels irdische Ueberreste wurden im Pantheon beigesetzt und ruhen in einer Gruft

hinter dem von ihm errichteten Altare, welchen das Standbild der heiligen Jungfrau, ein Weihegeschenk des dahingeschiedenen Meisters, durch Lorenzetto in Marmor errichtet, schmückt.

Der hohe Ruhm, den sich Raphael für alle Zeiten erworben, liegt ebensowohl in seinen künstlerischen Fähigkeiten, den großen Eigenschaften seines Geistes und dem Adel seines Charakters, als in dem harmonischen Gleichmaß, zu dem sich alle diese Eigenschaften vereinigten. Es ist eine wahrhaft göttliche Schönheit über alle Werke Raphael's ausgegossen. Eine hohe und ungetrübte Ruhe des Gemüthes, die reinste Keuschheit, die reizendste Anmuth bilden die Grundzüge in seiner Kunst. Seine Werke tragen das Gepräge der gediegensten Vollendung des Stils; sie stehen in ihrer Form der Antike zur Seite, aber sie sind zugleich vom milden Geiste des Christenthums beseelt, und umgekehrt zeigen sie das tiefsinnige Streben des christlichen Geistes zur klarsten, klassischen Ruhe umgestaltet. In der Darstellungsweise herrschte bei Raphael das dramatische Element vor: alle seine Gestalten stehen unter sich in einem gewissen, oft innigsten Zusammenhang; dabei verfuhr er mit meisterhafter, ächt künstlerischer Oekonomie, so daß keine der Figuren in seinen Bildern überflüssig erscheint. Unübertroffen steht er in der Gewandung da, sowohl hinsichtlich der Mannigfaltigkeit und Schönheit, als in der, den Bewegungen vollkommen entsprechenden Angemessenheit der Anordnung.

Im Urtheil über andre Künstler war Raphael sehr mild und, wo er Talent fand, anerkennend, selbst gegenüber seinem großen Gegner Michel Angelo, obgleich dieser behauptete, was Raphael von Kunst wisse, habe er von ihm gelernt. Als man Raphael diese Aeußerung hinterbrachte, antwortete er, er danke Gott, daß er in einer Zeit lebe, die so große Künstler, wie Michel Angelo hervorgebracht habe. — Eine besondere Verehrung hegte er für Albrecht Dürer. Mehrere Kupferstiche desselben und dessen in Wasserfarben gemaltes Bildniß (Beides hatte ihm der deutsche Meister als Zeichen seiner Hochschätzung zugeschickt) hielt er in hohen Ehren und ent-

gegnete dieſes Geſchenk durch Ueberſendung einiger Zeichnungen von ſeiner Hand. Eines dieſer Raphael'ſchen Blätter hat ſich erhalten; es befindet ſich darauf die von Dürer ſelbſt beigefügte Bemerkung: Raphael habe ihm dieſe Zeichnung 1515 geſendet, um ihm „ſeine Hand zu zeigen."

Dreizehntes Kapitel.

Raphael's Schüler und Nachfolger. — Correggio und ſeine Schule.

Unter den Schülern Raphaels iſt der berühmteſte: **Giulio Romano**, eigentlich Pippi, (geb. zu Rom 1492, geſt. daſelbſt 1546), ſein treuer Gehülfe, der auch im Stile dem Meiſter am nächſten ſteht. So lange dieſer ſeinem Lehrer nachahmte und unter deſſen Einfluſſe arbeitete, zeigte er ſich beſonnen, lieblich und gefällig in ſeinen Arbeiten. Befreit vom Zügel des Meiſters, überließ er ſich ganz dem ſinnlichen Ungeſtüm ſeiner Einbildungskraft. Man wirft ihm vor, daß er über der Nachahmung der Antike das Studium der Natur vernachläſſigt habe, aber bewundert wird die Kühnheit ſeines Stils, die Großartigkeit ſeiner Zeichnung, das Feuer ſeiner Compoſition, obgleich ihm die Grazie und Zartheit, der keuſche Sinn ſeines Meiſters abgeht. Seine eigenthümliche Richtung trieb ihn darauf hin, ein keckes, friſches Naturleben, unbekümmert um das tiefere Leben der Seele, mit raſchen Zügen zu entfalten. Als der talentvollſte Schüler Raphael's hatte er Theil an den meiſten größeren Arbeiten des Meiſters. Zu ſeinen ſelbſtändigen Arbeiten dieſer römiſchen Epoche gehören die mythologiſchen Fresken in Villa Lante und Villa Madama; ferner einige würdige Altarbilder, wie das bedeutende Gemälde der thronenden Madonna in S. Maria dell'

Anima, eine kleinere Madonna in der Sakristei von S. Peter zu Rom, die Marter des Stephanus zu Genua ꝛc. Die Dresdener Gallerie besitzt ebenfalls eine treffliche Arbeit Giulio Romano's: „Maria mit dem Becken", ein Kniestück auf Holz, darstellend die Madonna, die das im Becken stehende vollsaftige Kind wäscht.

Im Jahre 1524, vier Jahre nach Raphael's Tode, ward Giulio nach Mantua berufen und hier fand er ein ebenso weites Feld für seine architektonische Thätigkeit, wie für die Verwerthung seines reichen Malertalentes. Große Paläste wurden von ihm und den Schülern, die sich alsbald um ihn versammelten, mit Freskomalereien mythologischen Inhalts ausgefüllt, die jedoch jenen edleren, geläuterten Sinn vielfach vermissen lassen und an derber, oft sogar gemeiner Auffassung, an roher, unschöner Darstellung leiden. Gemäßigt zeigt er sich noch in den Fresken des herzoglichen Palastes, welche Geschichten der Diana und Scenen aus dem trojanischen Kriege darstellen. Wenig erfreulich dagegen sind die umfangreichen Fresken des Palazzo del Te, besonders der Sturz der Giganten und die Geschichte der Psyche.

Schüler Raphael's sind ferner: die Florentiner Gianfrancisco Penni (1488—1528) und Pierino Buonaccorsi, genannt Perino del Vaga (1500—47), der Bologneser Bartolomeo Ramenghi (Bagnacavallo), 1484—1542, einer der edelsten und selbständigsten Nachfolger Raphael's, dessen Bilder jedoch selten sind (Hauptwerke: ein Altarblatt in der Dresdener Gallerie, ein zweites in London, ein drittes im Berliner Museum, Fresken in S. Maria della Pace zu Rom), der Neapolitaner Polidoro Caldara, genannt Carravaggio (1490—1543), anfänglich Handlanger bei den Maurern im Vatican, später mit bedeutendem Talent der Malerei sich zuwendend (Darstellungen der heil. Geschichte im Museum zu Neapel), der Venetianer Giov. Nanni da Udine (1487—1564) und Andre. In Rom selbst ging die Schule Raphael's ihrem Ende schnell entgegen, als bei der Belagerung und Plünderung

der Stadt, 1527, der größte Theil der dortigen Künstler in alle Welt zerstreut wurde.

Benvenuto Tisio, nach seiner Vaterstadt Garofalo genannt, (1481 — 1559) ging aus der älteren Schule von Ferrara in die Schule Raphael's über. Sein Colorit ist eigenthümlich scharf und glühend. Dosso Dossi (1479 — 1560) blühte Anfangs ebenfalls in Ferrara und schloß sich später in Rom der Raphael'schen Schule an, doch nähert sich seine Manier mehr der des Tizian, mit welchem er auch gemeinschaftlich den Palazzo Ducale in Ferrara ausschmückte. Eines seiner Hauptwerke: „Der Disput der vier Kirchenväter über das Geheimniß der reinen Empfängniß Mariä" ist ein Prachtstück der Dresdener Gallerie, welche überhaupt überaus reich an werthvollen italienischen Gemälden dieser Periode ist.

Oberitalien behauptet, gegenüber den Malerschulen von Rom und Florenz, eine selbständige Stellung. Hier ist weniger die Ausbildung des plastischen Stils nach antiken Traditionen, als vielmehr das Colorit in seiner wirkungsreichsten Entwickelung das nächste Ziel der Kunst. An der Spitze der zu Parma im sechzehnten Jahrhundert blühenden, jedoch rasch verfallenden Schule steht der bewunderungswürdige

Antonio Allegri,

nach seiner Geburtsstadt **Correggio** genannt.

Er war 1494 in diesem modenesischen Städtchen geboren und stammte aus einer nicht unangesehenen Bürgerfamilie. Sein Vater, Pellegrino Allegri, war Kaufmann und besaß einiges Vermögen, weßhalb man kaum annehmen darf, der junge Antonio sei geradezu kümmerlich aufgewachsen. Im Gegentheil scheint er eine gute allgemeine Bildung durch den gelehrten Arzt Lombardi zu Correggio erhalten zu haben. Von seinem Oheim Lorenzo erhielt er frühzeitig Unterweisung in der Malerei; auch soll er eine Zeit lang Schüler des Bild-

hauers Begarelli zu Modena gewesen sein. Als im Jahre 1511 sein Heimathstädtchen von der Pest heimgesucht ward, wendete sich unser Künstler nach Mantua, wo er zuerst mit Mantegna's, wahrscheinlich auch Lionardo da Vinci's Werken bekannt und, wie sich annehmen läßt, zu eigenem Schaffen angeregt wurde. Im Allgemeinen besitzen wir nur wenig zuverlässige Nachrichten über Correggio's Jugendzeit. Recht anmuthig lautet die Erzählung, Correggio sei erst dann über seinen Beruf sich klar geworden, als er in Rom ein Raphael'sches Gemälde erblickt. „Anch' io sono pittore!" (Auch ich bin ein Maler!) — soll er damals ausgerufen haben. Aber es läßt sich ziemlich sicher nachweisen, daß er niemals in Rom gewesen sei. Größere Wahrscheinlichkeit hat die Annahme für sich, daß er in Bologna jene Aeußerung gethan habe, wo eben Raphael's „heilige Cäcilie" aufgestellt war (1517 oder 1518).

Gewiß ist, daß er von seinem neunzehnten Jahre an in seiner Vaterstadt Correggio als selbständiger Meister, Aufträge suchend und erhaltend, auftrat. Einige jetzt in England befindliche Bilder (Gefangennahme Christi, Madonna mit dem Kinde, Treiber mit Maulthieren) gelten als seine frühesten Arbeiten. Aus dem Jahre 1513 stammt das bekannte, in der Dresdener Gallerie befindliche Bild „der Arzt des Correggio", welches vermuthlich seinen früheren Lehrer, den gelehrten Lombardi, darstellt. Das bedeutendste unter den Jugendbildern Correggio's ist eine thronende Madonna mit vier Heiligen (darunter der heil. Franciscus) vom Jahre 1514, ebenfalls in der Dresdener Gallerie. Der junge Meister malte dieses Bild für das Franciscaner-Kloster zu Carpi und erhielt dafür 100 Ducaten. (Nach Dresden kam es zugleich mit sechs andern Bildern Correggio's, unter welchen auch die „Heilige Nacht", im Jahre 1746, als Kurfürst Friedrich August II. 100 wahrhaft klassische Gemälde aus der Sammlung des Herzogs Franz von Este-Modena für 100,000 Zechinen und verschiedene ansehnliche Trinkgelder angekauft hatte.) Schon in diesem Gemälde macht sich der weiche, eigenthümliche Schmelz Allegri'scher Farben geltend.

Mit dem Jahre 1518 beginnt für Correggio ein Wendepunkt, der ihn auf die vollendete Höhe seiner Kunst zu führen bestimmt war. Er wurde nach Parma berufen, um eine Anzahl höchst bedeutender und umfangreicher Fresken auszuführen. Hier malte er die zierlichen, der antiken Mythologie entnommenen Darstellungen für einen Saal des Nonnenklosters S. Paolo. In jener Zeit, da die Kirche einen fast ganz weltlichen Charakter angenommen hatte, war es nicht befremdend, wenn selbst in einem Nonnenkloster Wand und Decke als Schmuck die jugendlich reizende, nur wenig bekleidete Göttin Artemis, ein Bild frischester Jungfräulichkeit, auf einem von prächtigen weißen Hirschkühen gezogenen Wagen stehend, und andre anmuthige Gruppen zeigten. Natürlich mußten später, als eine strengere kirchliche Zucht wieder eintrat, diese Bilder in einem Frauenkloster Anstoß erregen: sie wurden verdeckt und kamen erst in unserm Jahrhundert wieder ans Tageslicht.

Eine andre Arbeit, die der Meister in Parma ausführte, ist die Ausmalung der Kuppelwölbung im Kloster S. Giovanni. Am Ende des Jahres 1519 kehrte er nach Correggio zurück und im folgenden verheirathete er sich mit einem fünfzehnjährigen Mädchen, Girolama Merlini, die ihm in der Folge vier Kinder, 3 Töchter und einen Sohn, gebar. Sie muß anmuthig und reizend gewesen sein, wenn es gegründet ist, daß das unter dem Namen „Zingarella" bekannte Bild (zu Neapel) ihre Züge darstellt. Uebrigens scheint sich Correggio nicht allzusehr durch Nahrungssorgen gedrückt gefühlt oder wenigstens dabei eine Art guten Humors bewahrt zu haben, wie man das außer manchen andern Einzelnheiten auch vielleicht daraus schließen darf, daß er aus Scherz seinen Familiennamen Allegri in den gleichbedeutenden Namen „Lieto" (heiter, vergnügt) umwandelte und sich so auf vielen seiner Bilder nannte. Wenn er auch nur sehr mäßige Honorare für seine Arbeiten erhielt, so wußte er doch durch Fleiß und einfaches Leben so viel zu erwerben, daß er sich später (1530) ein Landgut kaufen konnte.

In den Jahren 1526 — 1530 finden wir ihn wieder in

Parma beschäftigt, wo er das berühmte Kuppelgemälde im Dom (Himmelfahrt der Madonna) malte und überhaupt die ganze Kirche mit Fresken schmückte. In diesem Kuppelgemälde ist „das unabsehbare Gewoge von Gestalten in allen denkbaren Verkürzungen wie ein fluthendes Meer von Jubel und Seligkeit." — Den Jahren 1525 und 1526 gehören seine trefflichen Staffeleibilder an: das unter dem Namen des „heil. Sebastian" bekannte Altarblatt (in der Gallerie zu Dresden) und die „Madonna della Scodella" (in der Gallerie zu Parma).

Schon früher hatte er sich contractlich verpflichtet, dem Alberto Pratonero in Reggio eines seiner Gemälde zu liefern; im Jahre 1527 entledigte er sich dieser Verbindlichkeit, indem er die berühmte

heilige Nacht (la notte di Correggio),

darstellend die Geburt des Heilandes, malte. Sie ist jetzt eine Hauptzierde der Dresdener Gallerie. Ludwig Tieck wendete, in einer Kritik, auf dieses Gemälde die Bibelworte an: „Und das Licht schien in die Finsternisse, aber die Finsternisse begriffen es nicht!" — Das Licht strömt nämlich hier von dem Christkinde aus und beleuchtet mit wunderbarem Glanze die glückselige Mutter, während fünf Engel auf leichtem Gewölk über der Gruppe schweben. Die dabei stehende Hirtin scheint wahrhaft geblendet von dem Lichtglanze, indem sie ihre Hand nach den Augen erhebt, und der riesige Hirt steht, nach Jul. Mosen's Ansicht, im Begriff, „sich gegen die Blendung das Umwurffell über den Kopf zu ziehen; er gehört der alten Zeit an, welche nicht sehen will." — „Hinter der Krippe hält Joseph den Esel zurück, welcher die Geburt des Christkindes dem jungen Morgen austrommeln will; denn was kann ein Esel verschweigen?" — Was Friedrich Schlegel damit meint, daß die „heilige Nacht" einen „Kampf des Bösen mit dem Guten" allegorisch darstelle, läßt sich nicht gut enträthseln.

Bald nach der Vollendung dieses Bildes störte der Tod der Gattin Correggio's Glück und seine Ruhe auf immer

(1529). Um sich zu zerstreuen, ging er 1530 nach Modena, wo er für die Brüderschaft S. Pietro Martire eine Altartafel, „der heilige Georg" (jetzt ebenfalls in Dresden) malte. Für den Herzog Federico Gonzaga von Mantua und einige lombardische Edelleute lieferte er später, in tiefer Zurückgezogenheit auf seinem Landgute lebend, eine Reihe Bilder, in welchen das höchste Entzücken sinnlicher Liebe mit unübertrefflicher Anmuth zur Anschauung kommt, namentlich die beiden jetzt im Berliner Museum befindlichen berühmten Darstellungen „Leda mit dem Schwan" und „Io von Zeus in einer Wolke umarmt." Diese beiden Bilder haben merkwürdige Schicksale erlebt. Der Herzog von Mantua übergab sie dem Kaiser Karl V. zum Geschenk. Sie wurden nachher in Prag aufbewahrt, im dreißigjährigen Kriege eine Beute der Schweden, durch die Königin Christine nach Rom und nach verschiedenen andern Schicksalen nach Paris gebracht. Hier fand der Herzog von Orleans (Vormund Ludwig's XV.) das eine derselben, die Io darstellend, so verführerisch reizend, daß er den Kopf herausschneiden ließ und den übrigen Theil zu verbrennen befahl. Der mit diesem Auftrag betraute Maler aber unterließ die Verbrennung und verkaufte die kopflose, aber noch immer reizende Gestalt (1752) dem König Friedrich II. von Preußen. Später gelang es, auch den Kopf der Io für Berlin zu erwerben und nun wieder mit der Gestalt zu einem Ganzen zu vereinigen. Auch die Leda wurde für Berlin gewonnen und beide Gemälde zieren das dortige Museum, nachdem sie aus Paris, wohin Napoleon sie entführt hatte, zurückgekehrt sind.

Correggio's letztes Meisterwerk (vom Jahre 1533) ist die büßende Magdalene in der Dresdener Gallerie, die von zauberischem Licht umflossen und in einem Buche lesend, in einer Waldlandschaft auf weichem Mooße liegt, ein kleines, überaus zart ausgeführtes Bildchen, das freilich nichts vom Ausdruck einer reuevollen Sünderin erkennen läßt.

Ueber das Lebensende des Künstlers wissen wir nur so viel, daß er seit Beginn des Jahres 1534 kränkelte und schon nach wenig Monaten, am 5. März, einem rasch entwickelten

inneren Leiden erlag. Eine Fabel ist es, daß sein Tod durch eine Erkältung herbeigeführt worden sei, die er sich dadurch zugezogen, daß er bei starker Sonnengluth einen Beutel mit Kupfermünze, den Lohn für eine seiner Arbeiten, selbst von Parma nach Correggio getragen und zu rasch getrunken habe. Er hinterließ seinem Sohne und seiner einzigen noch lebenden Tochter einiges Vermögen.

Grazie und Harmonie sind in allen Werken Correggio's hervorstechende Eigenschaften. „In seinen Darstellungen (sagt Kugler) ist Alles Leben und Bewegung: es ist das überquellende Gefühl des Lebens, der Drang nach Lust und Liebe, der sich in allen seinen Gestalten ausspricht; es ist der heitere Scherz der Kinderwelt, die Wonne der irdischen, die Inbrunst der himmlischen Liebe, die uns in seinen Bildern entzückt.“— Unübertrefflich ist er im Helldunkel, d. h. in der ästhetischen Vertheilung des Lichtes. Er weiß seinen Bildern einen fast überirdischen Lichtschimmer zu verleihen. In der Durchführung dieses Helldunkels mit seinen leisesten Abstufungen und Nüancen ist Correggio einer der ersten Meister der Malerei. Ihm opfert er aber auch höheren Styl, edlere Zeichnung, würdigere Anordnung; ihm zu Liebe verliert er sich zu fehlerhafter Formgebung.

Die Richtung, welche Correggio eingeschlagen, war eine gefahrvolle. Seine affectvolle Beweglichkeit mußte zum Affectirten hinüberleiten. Wir sehen dies in seinen Schülern, welche ohne Ausnahme dem ärgsten Manierismus verfielen. Der berühmteste unter ihnen ist Francesco Mazzuoli, genannt il Parmigianino (1503 — 1540), der nur in seinen Portraits wahrhaft bedeutend ist, während in seinen religiösen Bildern und Fresken eine affektirte Beweglichkeit oft widerwärtig wird.

Vierzehntes Kapitel.

Die venetianischen Maler.

Sie wiegt sich marmorbleich auf den Lagunen
Wie eine große, welke Wasserrose:
San Marco und der Campanile steigen
Als Staubgefäße aus den Kelchen, lose.
Wie eine ernste, halbverwischte Rune
Steht sie im Buch der Welt, im Völkerreigen
Und wenn die Menschen schweigen,
Hier haben alle Quadern Zungen:
Was sie von längst vergang'ner Pracht berichten,
Verschlingt sich zu Gedichten.

Diese Worte des Dichters schildern uns das heutige Venedig, das mit der zauberhaften Mährchenpracht seiner Marmorpaläste in jeder Erinnerung einen unverlöschlichen Eindruck zurückläßt.

Wo ist das Volk von Königen geblieben,
Das diese Marmorhäuser durfte bauen,
Die nun verfallen und gemach zerstieben?

Venedigs Blüthe hatte sich durch das ganze Mittelalter hindurch glänzend und mit reißender Gewalt entwickelt. Seit das schwache Reich von Byzanz in die Hände der Osmanen gefallen war, wurde Venedig zwar von einem mächtigen Feinde bedroht. Aber erst langsam gingen ihm einzelne seiner Besitzungen im Osten verloren und bis zum Ende des sechzehnten Jahrhunderts behauptete der Staat sein stolzes Ansehn. Kriegerische Beute und friedlich erworbene Güter häuften sich zusammen auf diesen ehedem öden Sandbänken, wo die ersten Ansiedler, gesichert vor den verheerenden Zügen der Hunnen und Gothen, einen Zufluchtsort gefunden hatten. Wohl muß es ein unerschrockenes, thatkräftiges Geschlecht gewesen sein, das in einer meist auf Pfählen erbauten Stadt den Grund legte zur mächtigsten aller Republiken des Mittelalters.

Es war keine eitle Prahlerei, wenn der Doge alljährlich am Himmelfahrtstage auf reichgeschmückter, stattlicher Galeere

in die offene See hinausfuhr und sich durch einen goldenen Ring, den er in die Adria warf, mit dem Meere vermählte, zum Zeichen der unauflöslichen Verbindung. Dreitausend Handelsschiffe führten damals der Lagunenstadt die Schätze des Ostens zu, welche einen Gewinn von Millionen ergaben. Hundert Kriegsschiffe, mächtige Galeeren, im weltberühmten großen Arsenal zu Venedig ausgerüstet und mit Tausenden kriegstüchtiger Seeleute bemannt, sicherten der Handelsflotte Schutz und dem venetianischen Namen Furcht und Achtung. Alle Reichthümer der Provinzen, die Beute des Kriegs, der Gewinn des Handels, Alles floß auf jenem kleinen Stück Landes, das die Inselstadt trug, zusammen.

Ein andres Leben, als in der Gegenwart, herrschte damals in Venedig. Trotz der argwöhnischen, despotisch-grausamen Staatsinquisition entfaltete sich auf den Kanälen, in den glänzenden Marmorpalästen das bunteste, von Lust und Freude überquellendste Leben, und es mußte auch auf die Künstler in einer Weise wirken, welche die Eigenthümlichkeiten der venetianischen Malerschule vielfach erklärt.

Es sind nicht wenig Namen, auf welche die Kunstgeschichte Venedigs mit Stolz hinweist, und was diese Meister geschaffen, was Giorgione und Tizian in Farben ausgesprochen, das spricht noch heute zum Herzen jedes für das Schöne Empfänglichen mit der Sprache der Natur. Es ist die Heiterkeit eines beglückten Daseins, welche sich uns beglückend mittheilt, ohne Absicht zu gefallen, zu rühren, zu begeistern, ähnlich der seligen Götterwelt eines Phidias.

Den Beginn der Glanzperiode der venetianischen Malerei bezeichnet Andreas Montegna (1431—1505). Er zeichnete sich schon frühzeitig durch große Talente aus und malte, kaum 17 Jahre alt, das Altarblatt der Sophienkirche in Padua, seiner Vaterstadt. Sein berühmtestes Gemälde ist der Triumph des Cäsar, zu dessen würdiger Aufstellung der Herzog Ludwig Gonzaga in Mantua ein eigenes Gebäude erbauen ließ. (Im Jahre 1630 ging dieses Bild mit mehreren Kostbarkeiten verloren; jetzt befindet es sich in England, im königl. Palast zu Hamptoncourt.) Zur Belohnung wurde Montegna

in den Ritterstand erhoben und wendete sich darauf, vom Papst Innocenz VIII. berufen, nach Rom, wo er im Belvedere malte. Er heirathete die Schwester des Giovanni Bellini und die nahe Verbindung mit diesem wirkte wohlthätig auf Montegna's bisher etwas trockene Manier.

Bei den Venetianern ist vorzugsweise die Farbe das Ausdrucksmittel ihrer Phantasie in allen Richtungen bildlicher Darstellungen. Meister in der Farbenharmonie und Farbenpoesie wissen sie durch Combination der Töne, durch feine Beobachtung der Lichtwirkung die lebendigste und zugleich feinste Wirkung zu erreichen. „Es ist die Freude an dem Leben und an dem Glanze des Lebens," sagt Kugler, „was sich in allen edleren Leistungen dieser Schule ausspricht." — In dem gesunden Prinzip dieser Schuld, sofern es nämlich auf Naturnachahmung beruhte, und in den günstigen Verhältnissen des venetianischen Staates mag der Grund zu suchen sein, daß diese Schule sich länger in ihrer Blüthe erhielt, als irgend eine andere der italienischen Schulen und beinahe das ganze sechzehnte Jahrhundert hindurch eine wahrhafte und lebendige Originalität bewahrte, während die andern großen Schulen Italiens bereits verfallen waren.

Den Reigen der venetianischen Farbenkünstler eröffnet **Giorgio Barbarelli** von Castelfranco, genannt **Giorgione** (1477—1511), ein Schüler des Giov. Bellini, der ihn angeblich aus Neid von sich entfernte. Die Lebensverhältnisse der meisten damaligen Künstler Venedigs (Tizian machte darin eine Ausnahme) waren noch keineswegs so glänzend, als die Schilderungen weltlicher Pracht, welche ihre Bilder so vortrefflich wiedergeben. Giorgone eröffnete in Venedig eine Malerbude, in welcher er auf Bestellung Schränke, Kisten, Bettstellen und dergleichen mit Gemälden schmückte. Doch scheint diese Beschäftigung nur wenig Gewinn abgeworfen zu haben; denn bald verließ er Venedig und wendete sich nach seiner Heimath Castelfranco. Hier erwarb er sich durch einige größere Arbeiten die Mittel, in Venedig leben zu können. Er nahm seine Wohnung im Campo di S. Silvestro und bemalte, um sich bemerkbar zu machen, die ganze Façade seines Hauses

mit allerlei phantastischen und historischen Darstellungen, ein Verfahren, welches in der That zur Folge hatte, daß ihm mehrere Aufträge zu Theil wurden. Sobald er einmal Ruf erlangt hatte, fehlte es ihm nicht an Käufern und Bestellern. Die Heiterkeit, der Schmelz und die Gluth seiner Farben, in Verbindung mit seiner großen Darstellungskraft, waren Vorzüge, die in die Augen springen mußten, und so sehen wir den Maler während des letzten Jahrzehents seines Lebens auf allen Gebieten der Malerei thätig: Andachtsbilder, Portraits, allegorische und idyllische Gemälde zauberte sein Pinsel in großer Vorzüglichkeit auf die Leinwand. Auch seine musikalischen Talente machten ihn in den ersten Kreisen Venedigs beliebt. Er soll wunderbar schön Laute gespielt und vortrefflich gesungen haben. Uebrigens war er, wie allen Naturen seiner Art, der Gesellschaft, dem Vergnügen, den mannigfachen Freuden, die eine heitere Lebensanschauung gewährt, bis zur Leidenschaft ergeben. Ein frühzeitiger Tod ereilte ihn, noch im jugendlichen Alter, inmitten seiner Arbeiten und Genüsse (1511).

Altartafeln scheint Giorgione selten gemalt zu haben; doch besitzt die Solly'sche Sammlung zu London von ihm eine großartige thronende Madonna mit Heiligen, und die Gallerie zu Paris eine heilige Familie, bei welcher besonders die Landschaft in bedeutend poetischem Sinne aufgefaßt ist. Letzteres bleibt fortan ein hoher Vorzug der venetianischen Schule. Ueberhaupt offenbart Giorgione in seinen Bildern eine tiefergreifende Poesie. Er liebt das Klare und Helle in den Gemälden; seine Figuren sind voll und rund, und seine Zeichnung ist vollkommen regelrecht. Im Stoff zwar der heiligen Geschichte angehörig, in der Auffassung und Behandlungsweise aber vollkommen weltlicher Natur ist sein überaus prächtiges Bild: „die Findung des Moses" in der Brera zu Mailand. Ferner gehört zu seinen berühmtesten Schöpfungen das Bild in der Akademie zu Venedig: „die Heiligen Marcus, Nikolaus und Georg beschwichtigen einen Seesturm", — ein Werk, welches „den Meister auf dem Gipfel geheimnißvoll ergreifender Phantastik zeigt" (Lübke). Sehr anmuthig und wiederum in

landschaftlicher Beziehung ganz vorzüglich ist Giorgione's idyllisches Bild „Jakob und Rahel" in der Dresdener Gallerie: ein junger Hirt begrüßt seine Auserwählte am Troge in einem Thale; Kuß und Händedruck besiegeln den glücklichen Erfolg der Werbung. Giorgione's Portraits und Charakterköpfe zählen zu den vollendetsten derartigen Werken der Italiener.

Von seinen poetischen Genrebildern, die man wohl auch „Novellen in Farben" genannt hat, besitzt die Gallerie Pitti zu Florenz das sogenannte „Concert". Ein Geistlicher steht am Clavier, ein andrer rechts von ihm hält ein Cello; links ein junger Edelmann mit lockigem Haar und prächtig befiedertem Hut. Naiver Weise glauben die Italiener, daß in diesen Halbfiguren Luther, Calvin und Katharina von Bora dargestellt seien.

Ein vorzüglicher Nachfolger Giorgione's war Jacopo Palma vecchio, (d. h. der ältere,) der indeß nicht jene strenge Kraft seines Vorbildes zeigt; er ist liebenswürdig in dem Ausdrucke eines milden, sanften Gefühles, weshalb auch besonders kirchliche Bilder seiner Eigenthümlichkeit zusagten (Hauptbild: S. Maria formosa zu Venedig).

Der herrliche

Tiziano Vecellio,

der Hauptmeister der venetianischen Schule, sowie überhaupt einer der berühmtesten unter den großen Malern Italiens, ging ebenso wie Giorgione aus der Schule des Bellini hervor.

Er war zu Capo del Cadore in den friaulischen Alpen 1477 (nach Andern 1480) geboren und erreichte ein Alter von beinahe hundert Jahren. In früher Jugend genoß er eine classische Erziehung; da sich aber seine ungewöhnliche Begabung für die Malerei bald zeigte, ward er im Alter von zehn Jahren dem Giov. Bellini übergeben. Bei ihm blieb er jedoch nicht allzulange, sondern bildete sich in der Folge durch eigenes Studium weiter fort, und nahm sich besonders die Werke Giorgione's zum Muster. Seine Fertigkeit steigerte sich zu so hoher Trefflichkeit, daß er es bald dem Giorgione

gleich that und dieser aus Eifersucht alle Verbindung mit ihm abbrach.

Gleichzeitig übte Tizian in seiner Jugend die Dichtkunst mit so glücklichem Erfolge, daß er für einen der besten damaligen Dichter galt. Er lebte mit Arioſt zu Ferrara in vertrautem Umgange; auch Pietro Aretino und andre Gelehrte standen mit ihm in freundschaftlichem Verhältnisse. Sein wesentlicher Aufenthaltsort war Venedig, wo er, als sein Ruf sich verbreitet hatte, auf glänzendem Fuße lebte. Nur gelegentlich besuchte er auf besondere Einladung verschiedene fürstliche Höfe. Eine größere Kunstreise führte ihn auch nach Deutschland, wo er fünf Jahre verweilte. Herzog Alfons I. berief ihn nach Ferrara, um in seinem Palaste einige von Bellini begonnene Werke von ihm vollenden zu lassen. Tizian malte hier außerdem die Bildnisse des Herzogs und seiner Gemahlin, sowie des Dichters Arioſto. Auch in Rom hatte er Gelegenheit, sein Talent für die Portraitmalerei glänzen zu lassen, indem er den Papst Paul III. in Lebensgröße zu malen beauftragt wurde. Nachdem er 1530 zu Bologna bei Gelegenheit der Krönung Kaiser Karls V. diesen gemalt hatte, wurde er zwei Jahre später vom Kaiser geadelt, zum Grafen des Lateranensischen Palastes und Ritter vom goldenen Sporn erhoben; auch erhielt er einen Jahrgehalt auf die mailändischen Cassen angewiesen.

Mit den kleinern norditalienischen Fürsten, mit Federigo Gonzaga, mit den Este's, den Medici und andern großen Herren stand Tizian auf gutem Fuße, war aber höfisch gewandt und klug genug, nur als Gast an den Fürstenhöfen zu verweilen und niemals sein freies unabhängiges Leben zu Venedig mit einer noch so glänzenden Dienstbarkeit zu vertauschen. Die Reichthümer, die ihm von allen Seiten zuflossen, lieferten ihm die Mittel, das Leben um sich herum prächtig und freudig zu gestalten. Fürstlich in seinem Hause eingerichtet, gastfrei, lebenslustig, keinem Genusse abhold, stand er keinem venetianischen Edelmann nach. Die Künstler ehrten ihn; er war der bescheidenste und liebreichste unter ihnen. Tizian besaß einen Garten zu Venedig, von dem man eine prachtvolle

Aussicht über das Meer und die Insel Murano hatte. In diesem wurde gewöhnlich das Mahl eingenommen, bei dem auch schöne Frauen nicht fehlen durften, während der Blick auf das Meer, auf die bunten, den Hintergrund der Landschaft belebenden Gondeln schweifte. Musik und Gesang verschönten die hier verlebten Stunden und Tage.

Sein überaus langes und glückliches Leben ließ ihn eine große Anzahl trefflicher Werke schaffen, mit welchen Kirchen, Paläste und Kunstsammlungen in allen Theilen Europa's geschmückt sind. In ihm gelangte der wesentliche Grundzug der venetianischen Schule zur höchsten Vollendung: die Darstellung der schönen Wirklichkeit, des geistig verklärten sinnlichen Lebens, einer harmonischen, seligen Existenz. Diese Richtung wurde durch die Ausbildung eines leuchtenden Colorits, das den höchsten Glanz freudig irdischen Daseins spiegelt und durch ihn zu einer nie wieder erreichten Gluth, Klarheit und Verschmelzung gebracht ward, wesentlich gefördert. Auf diesem Gebiete steht Tizian den ersten Meistern anderer Richtungen, einem Raphael, Lionardo und Michel Angelo, völlig ebenbürtig zur Seite. Tizian malte das Fleisch mit bewunderungswürdiger Kunst. Die Abstufung seiner Tinten ist so unübertrefflich, daß man nur mit größter Aufmerksamkeit die eine von der andern unterscheidet. Jede für sich erscheint als Fleisch, und und die unendliche Verschiedenheit aller ist der Einheit eines herrschenden Tones untergeordnet.

Das vollendetste Werk aus der früheren Periode des Meisters ist das berühmte Bild in der Dresdener Gallerie: Christus mit dem Zinsgroschen" (Christo della moneta). Tizian malte dasselbe für den Herzog von Ferrara. Der Pharisäer, in dessen Zügen die gemeine, thierische Natur höchst charakteristisch ausgeprägt ist, hält dem Heiland die Goldmünze hin, Antwort erwartend auf die Worte: „Was dünkt dich, ist es recht, daß man dem Kaiser Zins gebe oder nicht?" — Wie mild und doch streng zugleich ist das Antlitz, zu welchem der listige Pharisäer emporblickt, wie mild und doch auch strafend der Blick, wie bedeutungsvoll der auf die

Münze deutende schlanke Finger der feinen Hand. „Gebet dem Kaiser, was des Kaisers ist!“ — Dieser Christus (sagt Ernst Förster) ist nicht der Gott auf dem Throne, sondern der in Judäa lebende; kein mystisches Feuer des heiligen Geistes blitzt aus seinem Auge, sondern die Uebermacht eines klaren, uns verständlichen, schuldlosen Menschengeistes. Jeder, auch der kleinste Zug ist der Wirklichkeit angemessen.

In seinen spätern Werken malte Tizian mit breitem, kühnem Pinsel, in großartig freien Formen und mit klaren, ungebrochenen Farben, die durch den wunderbaren Glanz des goldenen Lichtes zu unübertrefflicher Harmonie verschmolzen sind.

Die kirchlichen Bilder Tizian's spiegeln großentheils jene hohe Ruhe des Daseins wieder, die der Antike eigen ist. Sein schönstes Madonnenbild bewahrt die Kirche S. Maria de' Frari zu Venedig. Hier thront die Madonna im Kreise der Heiligen und der Familie Pesaro, welche das Bild ausführen ließ. Wunderbar schön ist ferner die „Himmelfahrt Mariä“ in der Akademie zu Venedig. Auch die Dresdener Gallerie besitzt ein schönes Madonnenbild von Tizian, ausgezeichnet durch liebenswürdige Innigkeit. Bedeutsam sind ferner mehrere kleinere Bilder ähnlicher Art, welche die heiligen Gestalten nur als Halbfiguren und in sehr ungezwungener Verbindung vorführen, von den Italienern „heilige Conversazionen“ genannt. Wie wirksam aber Tizian zugleich die tiefste Erschütterung des Seelenlebens darzustellen vermochte, bezeugt vornehmlich seine „Grablegung Christi“ im Palaste Manfrin zu Venedig, vielleicht sein vollendetstes Meisterwerk. Weniger erfreulich, obgleich meisterhaft ausgeführt, sind „die Ermordung des heil. Petrus Martyr“ und „die Marter des heil. Laurentius“, welche sich ebenfalls zu Venedig befinden.

Tizian war höchst sorgfältig in der Ausführung der Landschaften, welche seine Gestalten umschließen, namentlich in der Zeichnung und Anordnung der Bäume, in der Andeutung der verschiedenen Arten des Laubes, und in der That ist es Tizian, der den spätern großen Landschaftsmalern die Bahn brach.

Mit besonderer Vorliebe wendete er sich den Darstellungen aus der antiken Mythologie zu, da er hier mehr als anderswo Gelegenheit fand, den vollen Zauber menschlicher Schönheit zu schildern. Nur der Mann, der selber im vollen Genusse eines glänzenden und glücklichen Lebens stand, vermochte die Züge jener feinen Sinnlichkeit zu treffen, die in seiner Auffassung von Scenen aus der heitern Fabelwelt des Alterthums unsre Bewunderung erregen. Unter den größeren mythologischen Scenen zeichnet sich „die Entdeckung des Fehltritts der Kallisto" aus, ein Bild, das Tizian mehrfach wiederholt hat (im Museum zu Madrid, im Belvedere zu Wien, in der Bridgewater-Gallerie zu London). Ferner sind hier zu nennen: ein großes Bacchanal (im Museum von Madrid); Venus und Adonis (ebendaselbst); Venus, im Begriff stehend, einem jungen Mädchen die Geheimnisse des bacchischen Dienstes zu enthüllen (in der Münchener Pinakothek); Bacchus und Ariadne (in der Nationalgallerie zu London). Ein sehr schönes Bild allegorischen Inhalts, bekannt unter dem Namen der „himmlischen und irdischen Liebe" (in der Gallerie Borghese zu Rom) ist besonders edel empfunden; ein andres allegorisches Gemälde: „die drei Menschenalter" (in der Gallerie Manfrin zu Venedig) athmet die idyllische Heiterkeit eines paradiesisch unschuldigen Daseins. Eine Wiederholung davon in der Bridgewater-Gallerie zu London.

Die zahlreichen Venusbilder des Meisters, hin und wieder auch als Danae, Andromeda ꝛc. bezeichnet, zeigen das Ideal weiblicher Schönheit in einer Hoheit der Auffassung und meist in einer Absichtslosigkeit, wie nur die beste Epoche der alten hellenischen Kunst sie gekannt hat. Eines der bekanntesten ist in der Dresdener Gallerie: Venus, deren Haupt ein Amor bekränzt; zu ihren Füßen ein junger Mann, die Laute spielend. In einem andern, nicht minder ausgezeichneten Venusbild Tizian's in der Tribuna der Uffizien zu Florenz befindet sich ebenfalls ein Amor, dabei eine hochpoetische Landschaft; doch ist hier der nackte Körper, dessen prächtige Formen sich im vollen Licht von dem weißen Linnen des Lagers abheben, nicht so völlig absichtslos behandelt, wie in dem Dresdener Bilde.

Höchst ausgezeichnet ist Tizian auch in seinen Bildnißdarstellungen. Mit dem lebensvollen Natursinne, der ihm eigen ist, mit seinem zauberisch wirkenden Colorit verbindet er auch in diesen Werken eine eigenthümlich große Auffassung, ein Hervorheben alles dessen, was schön, bedeutend und würdevoll in der Erscheinung einer Persönlichkeit ist. Unter seinen Bildnissen zeichnen sich besonders jene herrlichen Frauenportraits aus, deren Originale jedenfalls in einem intimen Verhältniß zum Meister standen. Sie sind mit solcher Liebe aufgefaßt und von einer so vollendeten Schönheit, daß man sie gewöhnlich als „Geliebte Tizian's" bezeichnet. Eine der schönsten ist die „maîtresse de Titien" im Louvre zu Paris; nicht minder großartig, von fast erhabener Schönheit die „bella di Tiziano" der Gallerie Sciarra zu Rom; eine kostbare „Flora" besitzt die Gallerie der Uffizien; ein schönes Frauenportrait voll thaufrischer, jugendlicher Anmuth, in reicher venetianischer Tracht, mit Perlen, goldenen Ketten, Sammt und Seide, bewahrt die Gallerie Pitti zu Florenz. Das herrlichste dieser Bilder ist vielleicht das als „Tizian's Tochter" im Berliner Museum befindliche jugendlich weibliche Portrait mit emporgehobener Fruchtschale.

Eine Zusammenstellung aller Tizian'schen Bildnisse würde eine wunderbare Gallerie bedeutender und schöner Köpfe des sechzehnten Jahrhunderts ergeben. Das ganze mächtige Haus Oesterreich von Karl V. an bis auf Philipp's unglückliche Gemahlin Elisabeth, Päpste, Cardinäle und italienische Fürsten, die Dogen und Edlen von Venedig, Kriegshelden, Gelehrte, Dichter und andere bedeutende Männer, die Frauen, Töchter, Geliebten dieser Männerwelt, — alle gewannen durch Tizian's großartiges Talent Leben für ferne Jahrhunderte.

In den letzten Jahrzehnten seines Lebens begann allmälig die Abnahme der Kräfte schwächend auf die Schöpfungen des Meisters einzuwirken. Er arbeitete mühsamer, wenn auch immer mit Fleiß und Ausdauer. Er selbst merkte nicht oder wollte nicht merken das Zurückgehen seiner Kraft, und bis in sein letztes Lebensjahr lehnte er selten eine Bestellung ab. 97 Jahre alt, malte er noch den König Heinrich III. von Frank-

reich, der ihn in Venedig aufsuchte. Sein letztes Werk war eine Kreuzabnahme, welches unvollendet blieb (in der Akademie zu Venedig.)

Während seines langen Lebens hatte sein geliebtes Venedig manchen Verlust, manche Beeinträchtigung seiner Macht und Größe erlitten. Als nach Auffindung des Seewegs nach Ostindien das Mittelmeer aufhörte, der Mittelpunkt des Weltverkehrs zu sein, begannen die Hauptquellen des Reichthums in Venedig zu versiechen: der Welthandel nahm eine andre Richtung, und der sonst so mächtige Freistaat sank allmälig von der Höhe seiner Macht herab. Doch blieb auch jetzt noch längere Zeit die Lagunenstadt heiter, prächtig, eine Stätte, wo das Leben einem ununterbrochenen Feste glich. Anders aber gestaltete sich dies, als Venedig im Jahre 1575 von einer furchtbaren Pest heimgesucht wurde, die viele Tausend Menschenleben hinwegraffte. Unter den Arbeitern des Arsenals, den niedern Volksklassen begann diese entsetzliche Krankheit zuerst zu wüthen. Die Hospitäler füllten sich in wenig Tagen mit Kranken; alle Maßregeln, die man ergriff, um der Seuche Einhalt zu thun, waren fruchtlos: umsonst zündete man in den Straßen hochauf lodernde Feuer an, umsonst sperrte man einzelne Stadttheile ab. Die Pest drang in die Paläste und ganze Familien starben aus. Vierzigtausend Menschen fielen ihr zum Opfer. Auch Tizian und sein Sohn Orazio waren unter ihnen (1576). Der herrliche Meister ward in der Frari-Kirche beigesetzt und seine Ruhestätte fünfundvierzig Jahre später mit einem Ehrendenkmal geschmückt.

Eigentliche Schüler hat Tizian, außer seinem Sohne Orazio, seinem Neffen Marco Vecellio, seinem Bruder Francesco, der aber später Soldat wurde, und der Irene da Ponte, die frühzeitig in Venedig starb, nicht herangebildet. Unter seinen näheren Nachfolgern sind hervorzuheben: Girolamo Dante (Girolamo di Tiziano), Bonifazio Bene-

ziano, Andrea Schiavone, Domenico Campagnola u. A. Alle diese aber werden übertroffen von Alessandro Bonvicino, genannt Moretto (1500—1547), der den trefflichsten Meistern jener Zeit beizuzählen ist. Sein Streben war vorzugsweise auf den Ausdruck eines ernsten Gemüthszustandes, auf die Darstellung einer stillen und hohen Würde gerichtet. Mehrere seiner schönsten Werke bewahrt noch jetzt seine Vaterstadt Brescia. Vorzügliche Altarbilder im Städel'schen Museum zu Frankfurt a. M. und im Berliner Museum. Der Schüler Moretto's, Giov. Battista Moroni ist als ausgezeichneter Bildnißmaler zu nennen. — Bedeutende Künstler der venetianischen Schule sind ferner: Giov. Antonio Licinio Regillo, gen. Pordenone (1484—1539), der durch die Gluth und Weichheit seiner Farbe Tizian kaum etwas nachgiebt (Ehebrecherin im Berliner Museum), und Paris Bordone (1500—1570), durch die zarteste Ausbildung des Colorits, namentlich in weiblichen Bildnissen, ausgezeichnet, in Darstellungen aber, die eine höhere Kraft erfordern, weniger befriedigend (mehrere Bilder in der Gallerie zu Stuttgart).

Während in der zweiten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts alle andern Schulen Italiens in Manier ausarteten, erhielt sich bei den Venetianern fortwährend das gesunde, auf begeisterter Naturanschauung beruhende Prinzip und die hochentwickelte Technik, die in der ersten Hälfte des Jahrhunderts dieser Schule so glänzende Erfolge gesichert hatten. Die trefflichen Eigenschaften derselben bethätigen sich nicht nur in einer Wiederholung dessen, was von den frühern Meistern geleistet war, sondern zugleich in neuen, selbständig eigenthümlichen Schöpfungen. Zunächst tritt uns hier **Jacopo Robusti**, genannt **il Tintoretto** (1512—1594) entgegen, ein Künstler, dessen Darstellungen von einem mächtigen, leidenschaftlich bewegten Geiste belebt erscheinen. *) Tizian war sein Lehrer und Vorbild, und als dieser ihn, wie es heißt aus Eifersucht,

*) Tintoretto wurde er nach dem Gewerbe seines Vaters, der Färber war, genannt.

verabschiedete, wendete er sich einem eigenthümlichen Studium zu, indem er Michel Angelo's Zeichnung mit Tizian's Colorit zu verbinden strebte. Als Richtschnur seines künstlerischen Strebens schrieb er den Wahlspruch an sein Zimmer: „Die Zeichnung von Michel Angelo, das Colorit von Tizian!" — Bei aller Schnelligkeit im Arbeiten, die ihn nicht dazu kommen ließ, seine Vorbilder zu erreichen, hat er viele treffliche Bilder hinterlassen. Seine ausgezeichnetsten Werke sind außer Portraits (Berliner Museum) mehrere gelungene Arbeiten aus früherer Zeit, namentlich Altarbilder (in Venedig). In seinen größeren Schöpfungen ließ er sich durch seine Studien häufig zu einer unnützen Ueberfüllung des Bildraumes mit nackten und verkürzten Gestalten verleiten. Sein großes Talent zeigt sich in solchen Bildern mehr durch Einzelheiten, als durch richtige Gruppirung, Lebendigkeit und Einheit der Handlung *). Venedig ist sehr reich an Werken seiner Hand: im Dogenpalast z. B. das Paradies, ein Gemälde von vierundsiebzig Fuß Länge und dreißig Fuß Höhe. Unter den sechs Bildern, welche die Dresdener Gallerie von ihm besitzt, ist das Hauptwerk: die Ehebrecherin, welche von den Pharisäern vor Christus gebracht wird.

Den Tintoretto und alle andre Zeitgenossen weit überstrahlend, als Glanzpunkt der venetianischen Schule in der letzten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts erscheint **Paolo Caliari**, genannt **Paolo Veronese** (1528—1588), der Sohn eines Bildhauers zu Verona. Er erhielt seine erste Bildung in der Schule seines Oheims Antonio Badile, eines geschickten

*) Auf welche Abwege selbst ein bedeutendes Talent gerathen kann, sehen wir aus Tintoretto's Abendmahlsscene, welche sich in der Kirche S. Trovaso zu Venedig befindet und beinahe mehr einer Hogarth'schen Tischgesellschaft gleicht, als einer ernsthaft gemeinten Darstellung des feierlichsten Momentes der biblischen Geschichte. Während Johannes mit untergeschlagenen Armen fest schläft, fragen einige Apostel mit humoristischen Geberden: „Herr, bin ich's?" Ein Anderer deckt eine am Boden stehende Schüssel auf, ohne in seiner Zerstreuung zu bemerken, daß eine hereingeschlichene Katze daraus nascht; noch ein Andrer greift nach einer Strohflasche; ein Bettler sitzt essend bei Seite; auch Aufwärter, Page und Magd fehlen nicht u. s. w.

Malers, und ging später nach Venedig, um sich nach Tizian und Tintoretto zu bilden. Später besuchte er mit dem venetianischen Gesandten Grimani auch Rom, wo er Raphael's und Michel Angelo's Meisterwerke kennen lernte. Veroneſe ist der gewaltige Meister des pomphaft glänzenden Stils. Niemand hat es so wie er verstanden, eine Menge Figuren in Gruppen, Stockwerken, Pyramiden in geordneter Darstellung und doch mit Leben und Bewegung zu vertheilen, sie um riesige Tafeln, in ungeheure Säle mit Geländern oder zwischen weiße Marmorsäulen zu stellen und in alle Oeffnungen den Himmel hereinlächeln zu lassen. Alles ist an seinem Platze, verbindet sich und trägt zur Wirkung des Ganzen bei. Nie hat sich die Farbenpracht so verklärt wie in seinen Werken; seine Gemälde stehen wie große berauschende Symphonien da. Am Großartigsten treten diese Eigenschaften in denjenigen seiner Werke hervor, deren Gegenstand die Verherrlichung irdischer Pracht ist: in festlichen Aufzügen, prächtigen Gelagen. Er wählte für solche Darstellungen meist irgend ein Moment aus der heiligen Geschichte, das er jedoch mit der vollkommensten Freiheit behandelt. Seine Gemälde dieser Richtung sind daher mehr großartige Genrebilder, ganz in der Zeit des Meisters stehend, welchen eine historische Idee gleichsam nur als anregendes Motiv zu Grunde gelegt wird. Prächtige Architekturen bauen sich in diesen Bildern empor, von Schaaren festlich Versammelter bewegt; funkelnde Geräthe und Geschmeide, schillernde Gewänder, alle bunte Farbenlust ist in ihnen ausgebreitet; aber ein klarer, sonniger Tag umfängt das Ganze, und der Erguß des Lichtes vereint diesen Wechsel der Formen und Farben zur lautersten Harmonie.

Seine bedeutendsten Gemälde, festliche Mahlzeiten darstellend, sind: die große Darstellung der Hochzeit zu Cana, im Museum von Paris *) (30 Fuß breit, 20 Fuß hoch);

*) Ein wahres Prachtbild, eine glänzende Versammlung von 130 Personen in der schimmernden venetianischen Tracht, dazu eine üppig verschwenderische Tafel mit prunkhaften Geräthen zeigend; herrliches Licht, der höchste Ausdruck festlicher Heiterkeit ist über das Ganze ausgegossen.

Christus an der Tafel des Levi, in der Akademie von Venedig; eine zweite Hochzeit zu Cana, in der Dresdener Gallerie; Christus an der Tafel des Simon, in der Gallerie von Turin u. a. Auch anderweitig wählte er für seine Bilder gern solche Gegenstände, welche für die Entwickelung festlicher Pracht Gelegenheit gaben, wie die Anbetung der Könige und Aehnliches. Selbst in einfachen Altarbildern blieb er solcher Stimmung treu. Eine Reihe herrlicher Gemälde aus seiner besten Zeit enthält die Kirche S. Sebastiano zu Venedig, unter welchen der Gang des heil. Sebastian zum Richtplatze die erste Stelle einnimmt. Ein überaus schönes Bild ist die Anbetung der Könige im Dresdener Museum, welches überhaupt 14 Bilder von Veronese, sämmtlich von besonderem, wenn auch nicht von gleichem Werthe, besitzt.

In seinem häuslichen Leben erscheint dieser Meister als der directe Gegensatz zu Tizian. Er war haushälterisch und sparsam; der einzige Luxus, den er trieb, bestand in einer Sammlung von Kostbarkeiten aller Art: Edelsteinen, Geschmeide, kostbaren Geräthen und Kleidern. Man erzählt, um seinen Geiz zu beweisen, daß er nur ungern Ultramarin in seinen Bildern angewendet habe, weil ihm diese Farbe zu theuer war. In seinen spätern Jahren wurde er mehr und mehr zum Geschäftsmann, und unter dem Schutze seiner Firma wurde hin und wieder manches nur flüchtig und mittelmäßig ausgeführte Bild an den Mann gebracht.

Das Schreckensjahr 1575, welche den herrlichen Meister Tizian hinwegraffte, ging an Paolo Veronese glücklich vorüber. Erst dreizehn Jahre später, 1588, nachdem er noch eine äußerst fruchtbare Thätigkeit entfaltet hatte, erfolgte sein Tod. Er ward in derselben Kirche S. Sebastiano beigesetzt, die er bei Lebzeiten mit den prächtigsten Gemälden geschmückt hatte.

Nach Veronese gerieth die venetianische Kunst in Verfall. Mit ihm schied der Geist, der ein Jahrhundert lang dieselbe beseelt hatte. Die Nachfolger zeigen fast nur eine handwerksmäßige Wiederholung dessen, was frühere Meister aus dem Erguſſe einer fruchtbaren Phantasie geschaffen hatten. Ja=

Malers, und ging später nach Venedig, um sich nach Tizian und Tintoretto zu bilden. Später besuchte er mit dem venetianischen Gesandten Grimani auch Rom, wo er Raphael's und Michel Angelo's Meisterwerke kennen lernte. Veroneſe ist der gewaltige Meister des pomphaft glänzenden Stils. Niemand hat es so wie er verstanden, eine Menge Figuren in Gruppen, Stockwerken, Pyramiden in geordneter Darstellung und doch mit Leben und Bewegung zu vertheilen, sie um riesige Tafeln, in ungeheure Säle mit Geländern oder zwischen weiße Marmorsäulen zu stellen und in alle Oeffnungen den Himmel hereinlächeln zu lassen. Alles ist an seinem Platze, verbindet sich und trägt zur Wirkung des Ganzen bei. Nie hat sich die Farbenpracht so verklärt wie in seinen Werken; seine Gemälde stehen wie große berauschende Symphonien da. Am Großartigsten treten diese Eigenschaften in denjenigen seiner Werke hervor, deren Gegenstand die Verherrlichung irdischer Pracht ist: in festlichen Aufzügen, prächtigen Gelagen. Er wählte für solche Darstellungen meist irgend ein Moment aus der heiligen Geschichte, das er jedoch mit der vollkommensten Freiheit behandelt. Seine Gemälde dieser Richtung sind daher mehr großartige Genrebilder, ganz in der Zeit des Meisters stehend, welchen eine historische Idee gleichsam nur als anregendes Motiv zu Grunde gelegt wird. Prächtige Architekturen bauen sich in diesen Bildern empor, von Schaaren festlich Versammelter bewegt; funkelnde Geräthe und Geschmeide, schillernde Gewänder, alle bunte Farbenluſt ist in ihnen ausgebreitet; aber ein klarer, sonniger Tag umfängt das Ganze, und der Erguß des Lichtes vereint diesen Wechsel der Formen und Farben zur lautersten Harmonie.

Seine bedeutendsten Gemälde, festliche Mahlzeiten darstellend, sind: die große Darstellung der Hochzeit zu Cana, im Museum von Paris *) (30 Fuß breit, 20 Fuß hoch);

*) Ein wahres Prachtbild, eine glänzende Versammlung von 130 Personen in der schimmernden venetianischen Tracht, dazu eine üppig verschwenderische Tafel mit prunkhaften Geräthen zeigend; herrliches Licht, der höchste Ausdruck festlicher Heiterkeit ist über das Ganze ausgegossen.

Christus an der Tafel des Levi, in der Akademie von Venedig; eine zweite Hochzeit zu Cana, in der Dresdener Gallerie; Christus an der Tafel des Simon, in der Gallerie von Turin u. a. Auch anderweitig wählte er für seine Bilder gern solche Gegenstände, welche für die Entwickelung festlicher Pracht Gelegenheit gaben, wie die Anbetung der Könige und Aehnliches. Selbst in einfachen Altarbildern blieb er solcher Stimmung treu. Eine Reihe herrlicher Gemälde aus seiner besten Zeit enthält die Kirche S. Sebastiano zu Venedig, unter welchen der Gang des heil. Sebastian zum Richtplatze die erste Stelle einnimmt. Ein überaus schönes Bild ist die Anbetung der Könige im Dresdener Museum, welches überhaupt 14 Bilder von Veronese, sämmtlich von besonderem, wenn auch nicht von gleichem Werthe, besitzt.

In seinem häuslichen Leben erscheint dieser Meister als der directe Gegensatz zu Tizian. Er war haushälterisch und sparsam; der einzige Luxus, den er trieb, bestand in einer Sammlung von Kostbarkeiten aller Art: Edelsteinen, Geschmeide, kostbaren Geräthen und Kleidern. Man erzählt, um seinen Geiz zu beweisen, daß er nur ungern Ultramarin in seinen Bildern angewendet habe, weil ihm diese Farbe zu theuer war. In seinen spätern Jahren wurde er mehr und mehr zum Geschäftsmann, und unter dem Schutze seiner Firma wurde hin und wieder manches nur flüchtig und mittelmäßig ausgeführte Bild an den Mann gebracht.

Das Schreckensjahr 1575, welche den herrlichen Meister Tizian hinwegraffte, ging an Paolo Veronese glücklich vorüber. Erst dreizehn Jahre später, 1588, nachdem er noch eine äußerst fruchtbare Thätigkeit entfaltet hatte, erfolgte sein Tod. Er ward in derselben Kirche S. Sebastiano beigesetzt, die er bei Lebzeiten mit den prächtigsten Gemälden geschmückt hatte.

Nach Veronese gerieth die venetianische Kunst in Verfall. Mit ihm schied der Geist, der ein Jahrhundert lang dieselbe beseelt hatte. Die Nachfolger zeigen fast nur eine handwerksmäßige Wiederholung dessen, was frühere Meister aus dem Erguſſe einer fruchtbaren Phantasie geschaffen hatten. Ja-

copo Palma (der jüngere), der von 1544 bis 1628 lebte, ist der Hauptvertreter dieser spätern Verflachung der Kunst. Ueberhaupe verschwand das alte, mächtige, glänzende Venedig mehr und mehr und hatte am erneuten Aufschwung der italienischen Kunst im siebzehnten Jahrhundert so gut wie keinen Antheil.

Noch müssen wir, ehe wir dieses Kapitel schließen, der Künstlerfamilie da Ponte, gewöhnlich Bassano genannt, Erwähnung thun, deren Vater Jacopo (1510—1592) einen eigenthümlichen Weg einschlug. Er hatte sich nach Tizian gebildet, wendete sich jedoch bald der Richtung des Veroneſe zu und schuf sich eine bis dahin noch nicht aufgetretene Darstellungsweise, indem er die heilige Geschichte nur als Vorwand benutzte, um seiner Lieblingsneigung folgend, Schilderungen der gemeinen Wirklichkeit, des niedern Lebens zu geben. Seine Darstellungen aus der heiligen oder profanen Geschichte sind mit Bauern, Vieh, Geflügel, Ackergeräth und dergleichen bevölkert, welche er mit prachtvoller Farbe zu malen verstand. Seine vier Söhne leisteten ihm bei diesen Arbeiten rüstigen Beistand, und so wurde die Welt mit einer Fluth von Bildern überschwemmt, die sich nur dadurch auszeichnen, daß in ihnen das niedere Volksleben mit großer Treue wiedergegeben ist. Diese Bilder sind demnach die ersten, mit Absicht durchgeführten Werke des sogenannten Genre.

Fünfzehntes Kapitel.

Die Renaissance der Architektur.

Schon zu Anfange des fünfzehnten Jahrhunderts erkannten manche Baukünstler die fast ganz vergessene Schönheit der Monumente klassischer Vorzeit wieder an. Damals hatte

man sich, obwohl herrliche Ueberreste des Alterthums in noch gut erhaltenem Zustande vor Augen lagen, so sehr in die Formen des mittelalterlichen Baustils hineingelebt, daß es sogar Stimmen gab, welche jene Denkmale einer großen untergegangenen Zeit für Machwerke barbarischer Kunst erklärten und sie der Verachtung preisgaben.

Als jedoch, wie wir bereits im neunten Kapitel berichteten, die lebendige Theilnahme für die Schätze der antiken Kunst und Wissenschaft in Italien wieder erwachte, als das Gefühl für das wahrhaft Schöne wieder allgemein wurde, trat die Nothwendigkeit hervor, sich mit den antiken römischen Bauwerken genauer bekannt zu machen, namentlich auch die Ornamentik des klassischen Alterthums zu studiren.

Während in Deutschland und den Niederlandrn die einheimische Bauart, der Spitzbogenstil, noch ungestört den Vorrang behauptete, trat in Italien und Frankreich die Einwirkung jener Studien bereits kräftig ins Leben, und dieser Lichtblitz einer schönen Kunstblüthe ist es, welchen wir mit dem Namen „Renaissance" (Wiedergeburt der alten Kunst) bezeichnen. So erscheint Italien als die Wiege der modernen Architektur; denn die Werke, welche dort in dem neugebildeten Stile zur Ausführung kamen, wurden fast ausschließlich Vorbild für die spätern architektonischen Unternehmungen der übrigen Länder.

Hatte der germanische Stil im höchsten Sinne den Rythmus der Bewegung ausgebildet, welcher den Blick rastlos emporzieht bis zum Schlußstein der Gewölbe, zur Kreuzblume der Giebel, so ist in dem Renaissancestil der Italiener ein Rhythmus der Massen durchgeführt, eine neue Schönheit der Verhältnisse, die beim ersten Anblick den Beschauer mit harmonischer Ruhe erfüllt. Auch hat dieser Stil vor dem gothischen eine unstreitbare Vielseitigkeit voraus. Mit der Erneuerung antiker Bauformen ging eine hohe Ausbildung der ganzen decorativen Kunst Hand in Hand. Gemäß dem ächten Prachtsinn und Reichthum des damaligen Italiens erhielten nicht nur alle beweglichen und unbeweglichen Geräthe, Einbauten, Grabmäler, Altäre, Kanzeln, Bekleidungen die

reichste Ausstattung, sondern auch die Architektur selbst füllte sich mit schmückenden Einzelheiten an und bediente sich zu diesem Zwecke oft der kostbarsten Materiale. Florenz, die Stadt der Mediceer, die Wiege der neuern Kunst überhaupt, eröffnete auch auf diesem Gebiete den Reigen.

Als der vorzüglichste Begründer der modernen Baukunst steht der Florentiner **Filippo Brunellesco**, (1377 — 1444) hier voran.*) Nach eifrigem Studium der antiken Baureste entschied er sich mit klarem Blicke für die Wiederaufnahme der römischen Formen und sicherte ihnen durch die Gewalt seines Geistes die Herrschaft. Eine Versammlung von Baumeistern aller Nationen, welche im Jahr 1420 wegen Vollendung des Doms zu Florenz, namentlich wegen Ausführung der Kuppel, dorthin berufen war, sah die Geburtsstunde des neuen Stils. Es galt ein Werk zu errichten, das an Kühnheit bisher seines Gleichen nicht hatte. Brunellesco wies die Ausführbarkeit seines Planes nach und erhielt bei der Republik Zustimmung. Seine Kuppel, die erste mit einer doppelten Wölbung, einer innern und einer äußern (Schutzkuppel), und überdies ohne Lehrgerüste aufgeführt, erhebt sich bei einem Durchmesser von 130 Fuß zu einer Scheitelhöhe von 280, und mit der Laterne bis zu 330 Fuß. Obwohl ihre Wirkung durch die spätere Bemalung (Brunellesco hatte Mosaiken beabsichtigt) geschwächt wurde, obwohl die äußere Decoration sowie die aufgesetzte Laterne erst nach des Meisters Tode durch Giuliano da Majano 1461 ausgeführt ist, hat sich Brunellesco durch dieses Werk unvergängliches Verdienst erworben. Allerdings sind die antiken Formen hier noch nicht zu einem festen System gestaltet: sie verbinden sich noch mit mittelalterlichen Elementen, so namentlich mit dem Spitzbogen, welcher, um eine Uebereinstimmung mit dem übrigen, im gothischen Stil aufgeführten Theile des Gebäudes zu erreichen, sich nicht umgehen ließ; wo dagegen der Meister sich völlig den Eingebungen seines schöpferischen Geistes hingeben

*) Siehe: Lübke, Geschichte der Architektur.

durfte, zeigte er klar und bestimmt, welche Formen seiner künstlerischen Ueberzeugung entsprachen.

Außerdem rühren von ihm die beiden florentinischen Kirchen S. Lorenzo und S. Spirito, beides Basiliken, her; die letztere erst nach seinem Tode und nicht ohne Willkür ausgeführt; das Motiv bei beiden ähnlich, doch nicht identisch. Leider fehlen beiden Kirchen die Façaden, welche, nach des Meisters Absicht ausgeführt, den größten Einfluß auf die Nachfolger würden ausgeübt haben.

Für den florentinischen Palastbau schuf Brunellesco im Palazzo Pitti ein Vorbild von grandioser Wirkung. Der ernste, fast burgartige Charakter erinnert noch an den gewaltsamen Zustand des öffentlichen Lebens, der den Wohnsitzen der großen Patriziergeschlechter einen festungsmäßigen Zuschnitt gab. Die dominirende Lage auf ansteigendem Terrain, das Machtvolle der Verhältnisse und die vornehme Einfachheit stempeln diesen Bau zu einem der erhabensten Profangebäude der Welt.

Der Burgcharakter, wie am Palazzo Pitti, bleibt nun für geraume Zeit der Typus der florentinischen Paläste; sie erscheinen, inmitten des städtischen Verkehrs, als feste Schlösser, charakteristisch für die Nachwirkung mittelalterlicher Lebensverhältnisse, die sich auch jetzt noch häufig genug von Einfluß zeigten.

Im Gegensatz zu dem machtvollen Ernst jener florentinischen Bauten zeichnen sich die venetianischen Paläste dieser Zeit durch eine eigenthümliche Leichtigkeit und Eleganz aus. Die Renaissance scheint in Venedig durch lombardische Baumeister Eingang gefunden zu haben, aber die reiche Lagunenstadt prägte ihr das heiter phantastische Element auf, das schon in frühern Palastbauten hier gewaltet hatte, und fügte dazu eine Prachtbekleidung von Marmor, welche bunten Farbenwechsel mit glänzender plastischer Zierde vereinigte. Das Meisterwerk dieser Epoche ist der Palazzo Vendramin Calergi, 1481 von Pietro Lombardo errichtet. Ferner sind hier hervorzuheben: der Palast Contarini, 1504, der Palast Corner Spinelli u. a.; unter den kirchlichen Gebäuden:

S. Zaccaria, 1457, die kleine, prachtvoll decorirte Kirche S. Maria de' Miracoli, 1480 von Pietro Lombardo erbaut, S. Salvatore, 1534 vollendet. Auch einige Bruderschaftsgebäude (Scuole) sind unter den ausgezeichneten Bauwerken dieser Zeit bemerkenswerth. Der einzige großartige Hofbau Venedigs, der Hof des Dogenpalastes, wurde seit 1500 ausgeführt.

Mit dem Anfange des sechzehnten Jahrhunderts macht sich in der italienischen Architektur eine größere kritische Strenge bemerkbar, und man erreichte eine gewisse äußere Reinheit des Stils; zugleich aber ward auch jener mehr poetische Hauch, jene lebensvollere Phantasie etwas verringert, welche der Mehrzahl der vorhergehenden Bauwerke ein eigenthümliches Gepräge verliehen hatte. Es tritt jetzt wieder eine höhere geistige Verwandtschaft mit der altrömischen Baukunst hervor. Der kunstsinnige Papst Julius II. zieht die größten Meister der modernen Zeit an seinen Hof, und Rom wird fortan der Mittelpunkt der Kunst. Ein Zeitraum von zwanzig Jahren gestaltet sich zu einer zweiten perikleischen Periode, wo wieder einmal alle Künste in seltenem Verein und harmonischem Zusammenwirken Werke höchster Bedeutung, unvergänglicher Schönheit hervorbringen. Für die Architektur (sagt Lübke) war es eine innere Nothwendigkeit, daß sie nunmehr auf dem klassischen Boden selbst klassisch wurde. Es begann ein tieferes, gründlicheres Studium der antiken Ueberreste, man suchte in strengerer Weise ihre Gesetze und Verhältnisse zu erforschen. Fortan werden nun die antiken Glieder reiner gebildet, sicherer gehandhabt, und an die Stelle der früheren naiven Lust zu reicher Decoration tritt ein edles Maßhalten, eine innigere Beziehung der Formen zum gesammten baulichen Organismus.

Die Grenzen dieses Buches gestatten nicht, auf alle die Nüancen des Stils einzugehen, welche sich in den italienischen Bauwerken des sechzehnten Jahrhunderts offenbaren. Man pflegt diese zweite Periode der Renaissance durch die Benennung „Hochrenaissance" zu bezeichnen; sie umfaßt den Zeitraum von 1500 bis etwa 1580.

Als der erste Meister, der für diesen Umschwung der architektonischen Richtung vorzüglich wirksam war, ist **Donato Lazzari**, gewöhnlich **Bramante** genannt, aus dem Herzogthum Urbino (1444—1514), zu nennen. Er beschäftigte sich Anfangs mit der Malerei, aber sein entschiedenes Talent für die Architektur gewann bald die Oberhand. In Mailand, wohin er sich zunächst begab, zog der Dom seine ganze Aufmerksamkeit auf sich. Seine Talente wurden zuerst vom Papst Alexander erkannt, der ihn zu seinem Architekten ernannte. Unter dem Papste Julius II. wurde Bramante Intendant der päpstlichen Gebäude. Unter seine gelungensten Werke in Rom zählen der Palast der Cancelleria, der Palazzo Giraud (jetzt Torlonia), die kleine Kirche S. Pietro in Montorio, sicher eines der schönsten Baudenkmale aus dieser Zeit; auch verband er das Belvedere mit dem vatikanischen Palast in einer sehr großartigen Anlage, die jetzt wegen vielfacher Umbauten nicht mehr zu erkennen ist.

Dasjenige Werk aber, welches allein schon Bramante's Namen unsterblich macht, ist der **Neubau der Peterskirche** in Rom. Denn wenn er auch die Vollendung dieses Meisterwerkes nicht erlebte und obgleich sogar in der Folge sein Plan bei Seite gesetzt wurde, so war er es doch, der zuerst die kühne Idee faßte, „auf eine Basilika das Pantheon zu setzen" und so ein Bauwerk von unerreichter Großartigkeit hervorzubringen.

Den ersten Gedanken zum Bau einer neuen Peterskirche (man hielt die alte für baufällig) hatte schon Papst Nikolaus V. gefaßt und auch bereits von Rosellini einen Entwurf anfertigen lassen, ohne daß dieser zur Ausführung kam. Sieben Päpste, Nachfolger des Nikolaus, ließen das Vorhaben ruhen und erst Julius II. nahm dasselbe wieder auf. Unter mehreren, ihm überreichten neuen Plänen (der Rosellini'sche war verloren gegangen oder entsprach nicht den Anforderungen) wurde dem von Bramante eingereichten der Vorzug gegeben. Am 18. April 1506 wurde vom Papst der Grundstein an einem der Hauptpfeiler gelegt, nachdem mit großer Eile die alte Basilika abgebrochen und nur ein einziges der schönen Mosaikgemälde,

das noch jetzt die Peterskirche ziert, gerettet worden war. Bramante, der wohl eine Abänderung seines Planes nach seinem Tode voraussehen mochte, suchte wenigstens noch die Kuppel zur Ausführung zu bringen, und so wurden nur die Hauptpfeiler aufgeführt; aber trotz des glühenden Eifers, mit dem er den Bau betrieb, waren diese bei seinem Tode (1514) nur mit ihren Hauptbogen bis zum Hauptgesims vollendet.

Als Leo X. den päpstlichen Stuhl bestieg, (1513), wurden Giuliano di San Gallo, Fra Giocondo von Venedig, und Raphael Sanzio aus Urbino, Bramante's Neffe, zu Mitgliedern der Bauintendanz erwählt. San Gallo ging bald nach Venedig zurück, Fra Giocondo starb, und Raphael führte den Bau allein fort, verstärkte die Fundamente und die Pfeiler, welche sich als zu schwach erwiesen, starb aber schon 1520.

Nach ihm wurde Baldassare Peruzzi, der ebenfalls unter den Baumeistern Italiens eine bedeutende Stelle einnimmt (geb. 1481, gest. 1536) Baumeister der Peterskirche und entwarf einen neuen Plan zur Vollendung des Werkes; aber auch dieser ward verworfen und ebenso erging es nach Peruzzi's Tode den Entwürfen des Antonio San Gallo, einem Neffen jenes ebengenannten Giuliano. San Gallo starb aus Aerger darüber 1546.

So hatte man über dreißig Jahre lang ohne einen bestimmten Bauplan gearbeitet, als der 72jährige **Michel Angelo Buonarotti** unentgeltlich „zur Ehre Gottes" die Bauführung übernahm, nachdem ihn Paul III. nach Rom berufen und zum alleinigen Baumeister des Domes ernannt hatte. Michel Angelo entwarf einen neuen Plan, welcher auf die ursprüngliche Idee Bramante's zurückging, und dieser wurde durch ein päpstliches Breve als unveränderlich angenommen. Der Bau schritt rüstig weiter bis zur Kuppel, für die Michel Angelo ausführliche Pläne entwarf und ein großes Modell anfertigen ließ. Aber die Ausführung dieses Riesenbaus erlebte er nicht. Erst 24 Jahre nach seinem Tode begann man den Bau der Kuppel (am 15. Juli 1588)

und 22 Monate später, am 14. März 1590, legte der Papst den letzten geweihten Stein in dieses Gewölbe. (Siehe S. 131).

Von Michel Angelo rühren in Rom auch die Anlage des Kapitols und die Architektur der beiden Seitengebäude am Platze des Kapitols her; sodann der Klosterhof von S. Maria degli Angeli, der, aus dorischen Säulen und Bögen bestehend, einen einfach ernsten Eindruck gewährt, während die von ihm 1564 erbaute Porta Pia bereits die Spuren einer Ausartung der Kunst trägt, die bald allgemein wurde.

Unter der großen Zahl bedeutender italienischer Baumeister des sechzehnten Jahrhunderts sind außerdem hervorzuheben: Giacomo Barozzio, genannt Vignola (1507 bis 1573), dessen Hauptbauten das Schloß Caprarola bei Viterbo und die Kirche del Gesu in Rom sind, Galeazzo Alessi (1500—1572), dessen Wirken hauptsächlich Genua angehört, Pellegrino Tibaldi, genannt Pellegrini (1522—1592) in Mailand, Bartolommeo Ammanati zu Florenz (1510—1592); in Venedig: Michele Sanmicheli von Verona (1484—1549), der jedoch weniger in der schönen Baukunst, denn als Festungsbauer sich einen Namen gemacht hat; Jacopo Tatti, genannt Sansovino (1479—1570), von dem die Zecca (Münze) und die alte Bibliothek von S. Marco an der Piazetta, eines der schönsten Gebäude des sechzehnten Jahrhunderts, herrühren; Andrea Palladio (1518—1580), neben Michel Angelo vielleicht der einflußreichste Meister der modernen Architektur. Seine Werke haben ein Gepräge von Würde, dessen Ursprung nicht allein in den antiken Formen, sondern ebenso in der trefflichen Anordnung und Schönheit der Verhältnisse zu suchen ist. In Venedig rühren von ihm der unvollendete Hofbau des Klosters der Carita, der jetzigen Kunstakademie, und die Kirchen del Redentore und S. Giorgio maggiore her; in Vicenza baute er außer einer Anzahl von Palästen die sogenannte Basilika (das Stadthaus) und das Teatro olimpico.

Im siebzehnten Jahrhundert artete der italienische Baustil (Renaissancestil) in Weichlichkeit und Ueberladung aus, und es bildete sich der sogenannte Barockstil. Der haupt-

sächlichste Vertreter dieser Ausartung des Kunstgeschmacks ist Lorenzo Bernini (1589—1680), der auch als Bildhauer thätig war. Er leitete unter Urban VIII. und einigen folgenden Päpsten die Fortsetzung des Baus der Peterskirche, zierte den Hauptaltar derselben mit dem geschmacklosen kolossalen Bronzetabernakel, baute auch den großartigen Säulengang, welcher den Platz vor der Peterskirche einschließt (seit 1667) und entwickelte überhaupt eine sehr ausgebreitete Kunstthätigkeit.

Sein Nebenbuhler Francesco Borromini (1599—1667) suchte ihn im Bizarren, in eitler Sucht nach Effect zu überbieten, und die Nachfolger entfernten sich immer weiter von den Grundgesetzen eines einfachen, geläuterten Geschmacks. Borromini haßte alles Regelmäßige und überhäufte seine Façaden mit verkröpften Gebälken, Pilastern, Halbsäulen, Nischen, widersinnigen Ornamenten, Thür- und Fenstergiebeln in allen nur denkbaren Formen. Demungeachtet wurden seine Werke als Muster der schönen Baukunst in Kupfer gestochen und trugen wesentlich dazu bei, den verdorbenen italienischen Geschmack über ganz Europa zu verbreiten. Wie die Mode für die Kleider immer mehr Stoff verbrauchte, die Röcke immer weiter aufbauschte und die Leiber immer enger einschnürte, wie sie an die Stelle der natürlichen Kopfdeckung hohe Toupés setzte oder Perücken von Millionen Locken, so überbot sich die Baukunst in leerem, nichtssagenden Schmucke und zielloſen Ausschweifungen. Gleich einem Menschen, der den Mangel an Gedanken durch einen Schwall von Worten zu verdecken sucht, häufte sie Gliederungen und Ornamente ohne Ende, und wie ein schlechter Schauspieler suchte sie in der Vielheit und Mannigfaltigkeit der Bewegungen den Ausdruck. Um den Sinnenreiz zu befriedigen, konnte sie sich in Abwechselung von Licht und Schatten, von Formen aller Art, von Richtungen, Verschiebungen und Verdrehungen nicht genug thun und mußte damit aus einer Abenteuerlichkeit in die andre fallen, bis sie im achtzehnten Jahrhundert jenen Höhepunkt grenzenloser Willkür, Ueberladung und Unschönheit erreichte, den man im Hinblick auf die gleichzeitige Modetracht

den Perücken- oder Zopfstil (Roccocostil) genannt hat.

In Frankreich, wo die Prachtliebe und Galanterie eines Ludwig des Vierzehnten große Summen auf großartige Bauten verwendete, fand Bernini's Geschmacklosigkeit willkommene Aufnahme. Der französische König berief sogar ihn selbst nach Paris zum Baue des Louvre (1665); doch erhielten die Entwürfe des Arztes Charles Perrault (1613—1688) den Vorzug. Dieser ist auch Erbauer des Invalidenhauses (Hôtel des Invalides), des Observatoriums, des Thores St. Denis u. a. Neben diesem waren Girardon, Blondel, Desgodez, Mansard, der Erbauer des Domes der Invaliden, in Paris vielfach beschäftigt, und der Maler Lebrün erhielt sogar von seinem Gebieter den Auftrag, eine französische Säulenordnung zu erfinden. Soufflot baute unter Ludwig dem Fünfzehnten die Kirche der heil. Genoveva (des nachherigen Pantheons). Aber schon hatte das Bauwesen durch geschmacklose Verzierungssucht alle höhere Bedeutsamkeit verloren.

Dagegen nahm in England der italienische Baustil einen Charakter der Einfachheit an, der sogar in Trockenheit und kalte Größe ausartete. Inigo Jones (1571—1651), der sich in Italien an Palladio's Werken gebildet hatte, leistete in seinen Bauten sehr Tüchtiges, wie dies z. B. sein Werk die Arkade und Kirche von Conventgarden zeigt. Bedeutender noch erscheint Christopher Wren (1632—1723), der Erbauer der berühmten Paulskirche in London, mehrerer Gebäude in Oxford (Sheldons Theater) und vieler andern Kirchen und Paläste (Hamptoncourt, Wincheſter, Drurylane ꝛc.) sowie der westlichen Thürme auf der Westminsterabtei.

Unter den holländischen Bauwerken nimmt ohne Frage das Rathhaus zu Amsterdam (jetzt königliche Residenz), erbaut von dem Harlemer Architekten Jakob van Campen (gest. 1685), den ersten Rang ein. Die Größe seiner Massen, die Regelmäßigkeit seines Planes, die Schönheit der Construction, der Reichthum seiner Verzierungen, Alles trägt

dazu bei, es als eine der vorzüglichsten Schöpfungen der neueren Baukunst erscheinen zu lassen.

Deutschland weist aus dem sechzehnten Jahrhundert nur wenig bedeutende Bauanlagen italienischen Stils auf, z. B. das Belvedere des Kaisers Ferdinand I. auf dem Hradschin zu Prag, den sogenannten Otto-Heinrichs-Bau an der Ostseite des Hofes im Heidelberger Schlosse (1556—1559), die prachtvoll bizarre Martinsburg in Mainz. Zu Anfang des siebzehnten erfreute sich Elias Holl von Augsburg eines besondern Ruhmes; er führte von 1615 bis 1618 das dortige Rathhaus auf, das indeß keine sonderlich großartige künstlerische Entwickelung erkennen läßt. Gleichzeitig (1616 — 1619), in einer nicht unwürdigen Anwendung des italienischen Stiles, ward das Rathhaus zu Nürnberg durch Eucharius Karl Holzschuher erbaut.

Wichtigere Unternehmungen kamen in Deutschland zu Ende des siebzehnten und am Anfange des achtzehnten Jahrhunderts zur Ausführung. Zu den kraftvollsten Werken dieser Zeit gehört das, 1685 von J. Arn. Nehring angefangene und von J. de Bodt vollendete Zeughaus zu Berlin, sowie das dortige königliche Schloß, wenigstens die Theile des letzteren, welche Andreas Schlüter von 1699 bis 1706 erbaut hat. Schlüter, unbedenklich der größte Künstler seines Zeitalters, namentlich was Skulptur betrifft, erscheint fast wie ein Wunder der Zeit. Er war 1662 oder 1663 zu Hamburg geboren und hatte sich in Danzig zum Bildhauer gebildet, in welcher Eigenschaft von ihm später die Rede sein wird. Er wurde auch als solcher nach Berlin berufen (1694), zwei Jahre später aber als Baumeister bei dem Schloßbau in Charlottenburg beschäftigt und mit dem Ausbau des Zeughauses betraut. 1699 zum Schloßbaudirector ernannt, erhielt er den Auftrag, den Umbau und die Verschönerung des Berliner Schlosses auszuführen, welches durch ihn im Wesentlichen seine jetzige Gestalt erhielt. Von ausgezeichneter Schönheit sind die Portale und Treppen desselben, von mächtiger Wirkung die Stirnseite. Männlicher Ernst, Charakter, Größe, Schönheitssinn treten bei ihm in solcher Stärke her-

vor, daß die Züge des Zeitgeschmacks fast verschwinden. Uebrigens waren dem Meister keine friedlichen Tage beschieden. Er wurde durch seinen Neider und Gegner, einen Freiherrn Eosander von Göthe, vom Amt und vom Schloßbau verdrängt (1706), verließ 1713 Berlin und starb im folgenden Jahre in Rußland.

In Wien war zu gleicher Zeit Joh. Bernhard Fischer von Erlach aus Prag (1650—1724) thätig, der sich unter Kaiser Karls des Sechsten prunksüchtiger Herrschaft seinen Ruhm erwarb. Seine Laufbahn war glänzender, sein Glück ungetrübter als das des genialen Schlüter; aber sein Geschmack stand nicht über seiner Zeit und seine Vorzüge werden durch seine Fehler aufgewogen. Er bildete sich unter Bernini in Rom und folgte dessen ausschweifender Richtung. Er baute in Wien 1702 die neue Peterskirche nach den Muster der römischen, und fast gleichzeitig die Universitätskirche in Salzburg; 1709 den Palast des Prinzen Eugen (die jetzige Münze), 1712 den Palast des Grafen Clam-Gallas zu Prag und mehrere andre Paläste zu Wien, auch die Hofbibliothek daselbst (1726) u. a. Sein Hauptwerk aber (wenigstens hat er die Pläne dazu geliefert) ist die Kirche des heil. Borromäus in Wien, eine hohe Kuppelkirche mit römisch-korinthischem Vorplatz. Diese Kirche, ein Exvoto des Kaisers Karl, wurde zwischen 1716 und 1737 gebaut. Viele seiner Pläne führte der Sohn, Jos. Eman. Fischer von Erlach, aus, den derselbe Kaiser wegen seiner großen Kenntnisse und Erfindungen in der Mechanik (er hatte 1727 die erste Dampfmaschine zum Betriebe eines Springbrunnens construirt und angewendet) in den Freiherrnstand erhob.*)

Die vielen verschwenderischen Fürstenhöfe Deutschlands ahmten, besonders im achtzehnten Jahrhundert, die Bauluft des französischen Hofes nach, und kaum Einer war, der nicht auch sein Versailles haben zu müssen glaubte. Alle damaligen Residenzen sammt ihren Umgebungen wimmeln von derartigen, zum Theil ungemein reichen und in ihrer Art ausgezeichneten

*) Ernst Förster, Gesch. d. deutsch. Kunst. III. 53.

Prachtanlagen. Was in Dresden unter August I. gebaut wurde, namentlich das japanische Palais (1715—1717) und der Zwinger (1711), macht sich ganz besonders durch barocke Formen und prunkhafte Ausschweifungen bemerkbar. Zierlicher sind die fast abenteuerlichen Anlagen des Markgrafen zu Baireuth, dessen Sonnentempel mit den zauberischen Wasserkünsten einer Märchenwelt entnommen zu sein scheint. Das Interessanteste und Großartigste aber, was in dieser Beziehung Deutschland geleistet hat, ist die Wilhelmshöhe bei Kassel mit ihren Springbrunnen und Wasserfällen, Terrassen, Grotten, Tempeln, dem Riesenschloß mit dem Kolosse des Herkules, der romantischen Löwenburg u. s. w.

Zu den schönsten und erfreuendsten Anlagen dieser Art gehören auch jene zu Potsdam, welche Friedrich der Große durch den Freiherrn Georg von Knobelsdorf (geb. 1698, gest. 1753) ausführen ließ. Um ein weites Bassin mit hohem Wasserstrahl stehen weiße Marmorstatuen vor Gebüschen und Bäumen, in deren kühle Schatten ebene Wege führen. In Terrassen erhebt sich ein breiter, offener Hügel, mit einer Orangenpflanzung besetzt; zu beiden Seiten führen mächtige Treppen empor zu dem Schloß, das die Höhe krönt, von dem königlichen Bauherrn Sans-souci genannt. Die Physiognomie dieses Gebäudes ist freilich sehr barock; allein die Gesammtanlage sucht an Schönheit ihres Gleichen. Knobelsdorf verstand übrigens auch, sich über den herrschenden Modegeschmack zu erheben, und hat in dem Bau des Berliner Opernhauses (1747) gezeigt, daß man selbst in heruntergekommenen Zeiten gute klassische Studien machen könne.

Sechzehntes Kapitel.

Die Bildnerei der Italiener im fünfzehnten, sechzehnten und siebzehnten Jahrhundert.

Wie bereits früher (S. 87) erwähnt wurde, war es Nicola Pisano, den man für den Wiedererwecker der Plastik in Italien anerkennt. Zwar wich er in der Ausführung seiner Compositionen nicht von den Vorfahren und Zeitgenossen ab; doch bildete er seine Figuren nach der Antike und hielt sich dabei so streng an seine Vorbilder, daß er sogar einzelne Gestalten von antiken Sarkophagen, die er in seiner Vaterstadt Pisa fand, entlehnte und sie in seine Darstellungen aufnahm, wobei es vorkommt, daß er eine Juno oder Kleopatra als Maria, einen Plato als heil. Joseph hinstellte. Obschon seine Figuren etwas zu kurze Proportionen haben, so stehen sie doch hoch über den Erzeugnissen der unmittelbar vorhergehenden Periode. Seine Hauptwerke fallen in die Mitte des dreizehnten Jahrhunderts. Er starb 1275. Sein Sohn Giovanni schritt auf der vom Vater eingeschlagenen Bahn rüstig weiter, ebenso dessen bester Schüler Andrea Ugolino, auch Andrea da Pisa genannt (1270—1345), ferner Giovanni Balducci, der um das Jahr 1340 blühte, und Andre.

Einen neuen Aufschwung nahm die italienische Plastik im fünfzehnten Jahrhundert. Florenz, überhaupt der Vorort der italienischen Kunst, ging auch hierin allen andern Städten voran. Der erste bedeutende Meister, der den Uebergang in die neue, naturalistische Kunstweise vermittelt, ist Jacopo della Quercia mit dem Beinamen della Fonte. Er war zu Quercia gecoren und starb 1424. Seine Hauptarbeiten sind zu Florenz, Bologna, Lucca und Siena. Ein zweiter Hauptmeister ist der Florentiner Lorenzo Ghiberti (1378—1455), besonders als Bildgießer berühmt. Seine Thüren am Baptisterium S. Giovanni zu Florenz haben ihm unsterblichen Ruhm verschafft: selbst Michel Angelo äußerte,

daß sie würdig seien, die Pforten des Paradieses zu bilden.

Andre florentiner Meister von Ruf sind: Luca della Robbia (etwa 1400—1480), Donatello, eigentlich Donato di Betto Bardi (1383—1466), Benedetto da Majano (1444—98), Andrea Verrochio (1432—88) u. s. w.

Mächtiger griff der große Michel Angelo (1474—1563) in das Gesammtgebiet der Plastik ein; ja so entscheidend wirkte seine dämonische Künstlernatur in ihrem ungebändigten Streben auf die jüngeren Zeitgenossen ein, daß er bei seinem Tode nur Nachahmer seiner Manier und seiner Schwächen hinterließ. Obwohl Michel Angelo auch in der Architektur und mehr noch in der Malerei Großartiges geleistet hat, so betrachtete er selbst sich eigentlich als Bildhauer und bezeichnete die Skulptur als diejenige Kunst, in der er sich vorzugsweise heimisch fühlte. Als Bildhauer zeigt er den tiefen Ernst seiner Gesinnung, die Unmittelbarkeit seiner Anschauung, die Erhabenheit seiner Darstellung am deutlichsten. Einfach und großartig, über das gemeine Leben erhaben sind seine Formen; die von ihm dargestellten Charaktere sind nicht Copien von lebenden Individuen, aber es leuchtet aus ihnen die tiefste Kenntniß der Verhältnisse des menschlichen Körpers, die innigste Vertrautheit mit den Eigenthümlichkeiten der menschlichen Seele hervor.

Von Michel Angelo's plastischen Arbeiten erwähnen wir hier nur seinen kraftvoll belebten Koloß des David vor dem Palazzo vecchio zu Florenz, die Gruppe der Maria mit dem Christusleichnam im Schooße, die sich in der Peterskirche zu Rom befindet, die beiden Grabmäler des Giuliano und Lorenzo de' Medici in S. Lorenzo zu Florenz, den trunkenen Bacchus, über dessen künstlerischen Werth jedoch neuere Kunstkenner sich entschieden mißbilligend aussprechen. Eine gequälte und unglückliche Arbeit Michel Angelo's ist auch die Gruppe der Kreuzabnahme im Dome zu Florenz. Ferner entwarf er das Grabmal des Papstes Julius II.; doch wurde der Entwurf nur verstümmelt in der Basilika San Pietro in Vincoli

ausgeführt. Die Hauptzierde dieſes Werkes bildet die Statue des Moſes, welche nach dem urſprünglichen Plane mit mehrern andern Bildſäulen (Propheten und Tugenden) auf dem Geſimſe des Grabmals ihren Platz erhalten ſollte. Jetzt iſt dieſe koloſſale Geſtalt am Fuße des Monuments aufgeſtellt. Sie iſt ſicher eine der beſten Arbeiten des Meiſters.

Ungefähr gleichzeitig mit Michel Angelo nahm Benvenuto Cellini einen hohen Rang unter den Bildhauern und Erzgießern ein. Er war 1500 zu Florenz geboren und da ſich ſchon früh bei ihm Neigung zu plaſtiſchen Arbeiten zeigte, trat er bei einem Goldarbeiter, Andreo Sandro, in die Lehre, wo er, kaum fünfzehn Jahre alt, die beſten Geſellen überholte. Seine Arbeiten erregten bald Aufſehen; namentlich veranlaßte eine für Porzia Chigi in Gold gefaßte Lilie aus Diamanten die Bekanntſchaft des Künſtlers mit der hohen Geiſtlichkeit, von der er dann häufige Aufträge erhielt. Als im Jahre 1527 Rom von den Franzoſen belagert wurde, leiſtete Cellini in der Engelsburg Dienſte als Bombardier und tödtete nicht allein, wie er ſich in ſeiner Selbſtbiographie rühmt, durch einen Büchſenſchuß den feindlichen Feldherrn, den Connetable von Bourbon, der die Stadt eingenommen hatte, ſondern erſchoß auch mit einem ſeiner Geſchütze den Prinzen von Oranien. Später wurde der Künſtler Münzmeiſter des Papſtes, aber vielfache Verfolgungen ließen ihn endlich dieſe Stellung aufgeben und in Florenz bei Herzog Alexander Dienſte nehmen, für den er Medaillen und Münzſtempel ſchnitt. In der Folge (1537) wendete er ſich nach Frankreich zu Franz I., der ihn in Rom liebgewonnen hatte, und unternahm im Auftrage des Königs mehrere Arbeiten. Da er aber verſäumt hatte, der Alles vermögenden Herzogin d'Etampes den Hof zu machen, erregte ihm dieſe ſo viel Unannehmlichkeiten, daß er ſich entſchloß, nach Rom zurückzukehren. Hier aber ward er in Folge falſcher Anſchuldigungen in den Kerker geſetzt, aus dem ihn jedoch ſein Gönner, der Cardinal von Ferrara, befreite.

Wieder nach Frankreich berufen, richtete Cellini hier eine vollſtändige Werkſtatt ein, indem er viele deutſche Arbeiter

herbeizog, deren Fleiß und Geschicklichkeit er besonders rühmte. In diese Zeit fallen seine schönsten Arbeiten, die man zum Theil noch jetzt, z. B. in der Ambraser Sammlung zu Wien, in Dresden und an andern Orten aufbewahrt sieht. Hier schuf er auch einige Bildhauerarbeiten, namentlich das ungeheure Modell der Statue des Mars, dessen Kopf bestimmt war, als Schlafgemach zu dienen, ein Bronzerelief, das unter dem Namen der „Nymphe von Fontainebleau" bekannt ist, ferner den jetzt in England befindlichen Ritterschild. Nach Florenz beurlaubt, trat er in die Dienste des Cosmus von Medici und verfertigte daselbst die berühmte Statue des Perseus für den Marktplatz (jetzt aber in der Loggia Lanzi aufgestellt). Zu diesem Bildwerke wurden mehr als neuntausend Pfund Metall verwendet. Der Ehrensold aber wurde ihm ungebührlich geschmälert, indem der Herzog ihm statt sechzehntausend Goldscudi, auf die man das Werk schätzte, nur 3500, und auch diese nur in einzelnen kleinen Posten zahlen ließ. Cellini's letztes Werk war ein lebensgroßer Heiland am Kreuz von trefflicher Arbeit in Marmor, der jetzt im Escurial sich befindet, nachdem ihn Cosmus dem Könige Philipp II. geschenkt hatte.

Benvenuto Cellini starb im Jahre 1572. Aus den Schriften, die er hinterlassen, geht hervor, daß er ein denkender Kopf, ein mit vielseitigen Kenntnissen ausgerüsteter Künstler war. Bereits 58 Jahre alt, entschloß er sich, sein an Abenteuern und ungewöhnlichen Schicksalen reiches Leben zu schildern. Er schrieb diese Biographie zum Theil selbst nieder, zum Theil dictirte er sie in die Feder. Die Unbefangenheit, mit der er seine Tugenden wie seine Fehler darin enthüllt, verleiht diesem Buche viel Anziehendes, obwohl er auch hin und wieder darin als Künstler mit etwas zu starkem Selbstgefühl auftritt. Mit treffenden Zügen sind darin viele Personen, mit welchen er in Berührung kam, geschildert. Lange Zeit war das Original dieses Buches gänzlich verschollen, bis es 1810 zufällig in die Hände des Luigi de Poirot zu Florenz kam, der es 1825 der dortigen Lorenzobibliothek ver-

machte. Bald darauf ward es gedruckt. Eine deutsche Uebersetzung lieferte bekanntlich Goethe (2 Bde., 1802).

Ein andrer Hauptmeister dieser Zeit ist Jacopo Tatti, gewöhnlich Jacopo Sansovino genannt (1479—1570), ebenso ausgezeichnet als Bildner, wie als Baukünstler. Der früheren Zeit dieses Künstlers gehören eine große Madonna in S. Agostino zu Rom, ein lebhaft bewegter Bacchus (jetzt in den Ufficien zu Florenz) ꝛc. an. Unter seinen spätern Werken sind besonders mehrere, welche Venedig besitzt, hervorzuheben, namentlich die reiche Bronzethür der Sakristei in der S. Marcuskirche, sodann die theils von ihm, theils von seinen Schülern gefertigten Sculpturen der Halle am Fuße des Glockenthurms von S. Marco, die einfach würdige Statue des Marco da Ravenna über dem Portal von S. Giulia, die kleine Statue des Täufers über dem Weihwasserbecken von S. Maria dei Frari, das schon mehr an Michel Angelo's Formenauffassung erinnernde Denkmal des Dogen Venier in S. Salvatore u. s. w.

In Modena war der fruchtbare und talentvolle Antonio Begarelli (1498—1565) thätig, dessen Stil an denjenigen seines Freundes Correggio erinnert. Von seinen seltenen Arbeiten ist ein Altar mit Crucifix und vier Engeln (Statuen aus gebrannten Thon) im Berliner Museum zu nennen, welcher einen merkwürdigen Beleg giebt, wie malerische Feinheit in Anlage und Behandlung sich mit plastischer Wirkung vereinigen läßt. Seine übrigen Werke, lauter große Gruppen und einzelne Figuren von (farblosen) Thon finden sich fast sämmtlich in Modena.

Noch möge hier aus der überaus großen Zahl von italienischen Bildhauern dieser Periode ein Meister stehen, der sich in unwürdiger, neidischer Weise als Nebenbuhler Michel Angelo's geltend zu machen suchte und gegen seinen Willen einer der manierirtesten Nachahmer desselben wurde: Baccio Bandinelli (1487—1559). Zu dessen bedeutendsten Arbeiten gehören die Figuren, Propheten, Apostel, Tugenden und dergleichen, welche er für die Choreinfassung des Domes von Florenz arbeitete, und welche in mehrfacher Beziehung treff-

lich zu nennen sind. Weniger erfreulich ist sein Herkules und Cacus vor dem Palazzo vecchio und das Relief des großen Piedestals auf der Piazza di S. Lorenzo zu Florenz.

Allmälig, in der spätern Zeit des sechzehnten Jahrhunderts, sank die Skulptur von der Höhe, die sie erreicht, immer tiefer herab und verflachte sich, raffte sich aber gegen den Anfang des siebzehnten Jahrhunderts zu einem neuen Stile auf, der, sowie der Geist des damaligen gesammten Kunstschaffens, völlig verschieden von jenem der großen früheren Zeit auftrat. Fortan sollte jedes plastische Kunstwerk unter allen Umständen lebhaft, ja leidenschaftlich bewegt sein, sollte den Ausdruck innerer Erregung durch Geberde, Haltung und Stellung zum gewaltsamen Affect steigern. Freude und Trauer, Sehnsucht und Abscheu, Liebe und Haß, Verzweiflung und Reue, die Marter der Seele wie die Qual physischen Schmerzes, jedes Leiden und jede Leidenschaft mußte durch heftige Bewegungen möglichst wahr gemacht werden. Die naturalistische Richtung der Zeit verlangte dabei die erdenklichste Lebenswahrheit in der Formbehandlung, die aber gleichwohl bei männlichen Gestalten durch schwülstig übertriebene Musculatur, bei weiblichen durch eine widerlich üppige, glatte und im Einzelnen äußerst gezierte Behandlung sogleich wieder in einen neuen Manierismus umschlug. Dazu gesellte sich eine Gewandung, die nach rein malerischen Gesetzen angeordnet war, in ungeheuren bauschigen Massen den Körper fast verschwinden oder durch allerlei raffinirte Künstelei durchschimmern ließ, jedenfalls aber der edlen, klaren Erscheinung der natürlichen Form hinderlich war. Obendrein mußte die Draperie in allerlei effectvoll ersonnenen Motiven, bauschig, flatternd und überladen, dem Ausdruck der Bewegung, den man um jeden Preis erstrebte, karrikirend zu Hülfe kommen. So ging alle Würde, Einfachheit und Wahrheit der Skulptur, aller plastische Stil verloren und machte einem tollen Componiren auf den äußern Effect, auf bloße Decorationswirkung Platz*).

Der Mann, der in dieser Beziehung, auch als Baukünst-

*) Lübke, Grundriß der Kunstgeschichte.

ler, den entscheidendsten Einfluß auf seine Zeit gewonnen hat, ist Lorenzo Bernini, geboren 1598 zu Neapel, ein Schüler seines Vaters Pietro Bernini. Ebenso reich mit Gaben der Natur ausgestattet, als durch Umstände begünstigt, erhob er sich über die Regeln der Kunst und schuf sich eine leichte Manier, deren Fehler er durch glänzende Aeußerlichkeiten zu verdecken wußte. Schon als achtjähriger Knabe führte er einen Kinder- oder Engelskopf in Marmor aus, der als ein Wunder angestaunt wurde. Um so glückliche Anlagen auszubilden, brachte ihn der Vater nach Rom. Eins der ersten Werke, das er hier arbeitete, war die Marmorbüste des Prälaten Montajo, welcher die Büste des Papstes, einiger Cardinäle und mehrere Freigruppen aus Marmor sich anreihten. Diese letztgenannten sind: Aeneas, der den Anchises trägt, David im Begriff den Stein zu schleudern, und Apollo, die in einen Baum sich verwandelnde Daphne verfolgend. Sie befinden sich jetzt in der Villa Borgheſe, und namentlich kennzeichnet das letztgenannte Werk des Künstlers vorherrschende Richtung auf eine dramatisch belebte Schilderung der Handlung. In der That zeichnet sich diese Gruppe vor den spätern Werken des Künstlers vortheilhaft aus, und als er sie gegen Ende seines Lebens wiedersah, gestand er, daß er seitdem wenig Fortschritte gemacht habe.

Papst Urban VIII., welcher 1683 den heiligen Stuhl bestieg und ihm schon vorher seine Gunst in hohem Grade geschenkt hatte, erhob ihn in den Ritterstand und bald stieg das Ansehn des päpstlichen Hofbildhauers, der jedoch zunächst seine Hauptverwendung bei dem Ausbau der Peterskirche fand, zu einer Höhe, wie sie in Rom kaum ein andrer Künstler vor und nach ihm erreicht hat. Alle öffentlichen Bauten, alle monumentalen Unternehmungen Urbans VIII. gingen durch seine Hand. Maler, Bildhauer und Baumeister, Alle, welche von dem Papste etwas für sich erhofften, konnten nicht anders zum Ziele gelangen, als wenn sie bei Bernini anklopften. Von diesem wurde das Wort der Entscheidung gesprochen; sein Rath, sein Urtheil galt in Sachen der Kunst für unanfechtbar. So kam es denn, daß der größte Theil der

römischen Künstler um die Gunst des übermächtigen Mannes buhlte und sich bemühte, durch eifrige Nachahmung seines Stils sein Wohlgefallen zu erwerben.

Kaum aber hatte Urban die Augen geschlossen und Innocenz X. den päpstlichen Stuhl bestiegen, als der Neid gegen den begünstigten Künstler laut ward. Seine Feinde triumphirten; doch ein Modell zu einem Springbrunnen gewann ihm wieder die päpstliche Gunst. Seine Thätigkeit ward nach wie vor von allen Seiten in Anspruch genommen, bald zum Bau von Kirchen und Palästen, bald zu Decorationsarbeiten, bald zur Ausführung von Portraitbüsten und Standbildern. Von weit und breit gingen ihm derartige Aufträge zu; auch der Kardinal Richelieu ließ sich von ihm in Marmor portraitiren und ihm für diese Büste einen kostbaren Brillantschmuck überreichen.

Ludwig XIV. lud den hochberühmten Künstler in den schmeichelhaftesten Ausdrücken nach Paris ein, und Bernini folgte dieser Einladung 1665, begleitet von einem seiner Söhne und einem zahlreichen Gefolge. Nie reiste ein Künstler mit so viel Gepränge und Annehmlichkeit. Seine Aufnahme in Paris war glänzend und ehrenvoll. Ludwig XIV. beabsichtigte die Wiederherstellung des Louvre, und Bernini hatte bereits zu diesem Zwecke Pläne entworfen. Als ihm jedoch Perrault's für denselben Zweck angefertigte Entwürfe vorgelegt wurden, bezeigte er dem König seine Bewunderung über die Trefflichkeit dieser Arbeiten und erklärte, in Frankreich nichts weiter zu thun zu haben. Ohne Zweifel hatten die Pariser Kunstgenossen schon dafür gesorgt, daß sein Einfluß hier ohne Bedeutung wurde. Zwar führte er in Paris die Marmorbüste Ludwig's XIV. aus; für das Louvre aber gelangten Perrault's Entwürfe zur Ausführung. Reichlich beschenkt, verließ Bernini die französische Hauptstadt und kehrte nach Rom zurück.

Der unermüdliche Künstler hatte bereits sein siebzigstes Lebensjahr zurückgelegt, als er eines seiner gelungensten Werke, das Grabmal Alexander's VII., vollendete. Verschiedenen andern architektonischen und Bildhauerarbeiten widmete er

sich auch im hohen Alter mit seltener Ausdauer. Er starb am 28. November 1680 und ward mit großer Pracht in der Kirche S. Maria Maggiore beerdigt. Seinen Kindern hinterließ er ein Vermögen von fast einer Million Thaler.

Winckelmann sagt: „Vor dem Raphael waren alle Figuren gleichsam schwindsüchtig, durch Bernini wurden sie wie wassersüchtig.“ — Ihm galt zwar Lebens- und Naturwahrheit als höchstes und einziges Ziel des Kunstschaffens, aber er ging darin so weit, daß er geradezu die Natur nach seinen Ideen zu verbessern suchte; daher diese übertrieben schwülstige Muskulatur, durch die er seinen Gestalten den Ausdruck der Kraft zu verleihen glaubte. Bernini's Arbeiten sind nicht Werke innerer Begeisterung, sondern nur Erzeugnisse eines erregten, aber nüchternen Verstandes; daher das mehr oder weniger affectirte Wesen, das überall in ihnen vorherrscht. Unter entschiedener Verhöhnung der Regeln wahrer Kunst, eines geläuterten, gesunden Geschmackes, überließ er sich der barockesten Laune, und indem er aller Grenzen der Kunst spottete, herrscht, bei seiner Vorliebe für das malerische Prinzip, in seinen plastischen Arbeiten eine Behandlungsweise, welche die Gesetze der Plastik förmlich auflöst.

Wir unterlassen es, die überaus große Schaar der italienischen Künstler, welche Bernini's Richtung folgten, namentlich aufzuführen, und nennen nur als einen der bekanntesten und bedeutendsten: Alessandro Algardi (1598—1654), dessen kolossales Relief des Attila in St. Peter zu Rom bei meisterhaft technischer Behandlung doch nicht frei ist von den seltsamen Uebertreibungen, zu welchen sich die Plastik dieser und der folgenden Zeit immer weiter verirrte.

Inhalt

des ersten Bändchens.

	Seite
Erstes Kapitel. Einleitung. Die Kunst des vorgriechischen Alterthums	1
Zweites Kapitel. Classisches Alterthum. Die Kunst der Griechen. Architektur	16
Drittes Kapitel. Erste Anfänge und Blüthe der griechischen Plastik. Glanzperiode unter Perikles bis zur Zeit Alexanders des Großen	30
Viertes Kapitel. Nachblüthe und Verfall der griechischen Plastik	46
Fünftes Kapitel. Die Kunst bei den Römern. Die Malerei des classischen Alterthums	52
Sechstes Kapitel. Die altchristliche Kunst. Arabische (maurische) Baukunst	70
Siebentes Kapitel. Die Kunst des Mittelalters. Der romanische Stil	80
Achtes Kapitel. Epoche des gothischen (germanischen) Stils	88
Neuntes Kapitel. Wiedergeburt (Renaissance) der Künste in Italien. Die italienischen Maler des fünfzehnten Jahrhunderts	105
Zehntes Kapitel. Höchste Blüthe der italienischen Malerei. Lionardo da Vinci	116
Elftes Kapitel. Michel Angelo Buonarotti	123
Zwölftes Kapitel. Raphael Sanzio (Santi)	133
Dreizehntes Kapitel. Raphaels Schüler und Nachfolger. Correggio und seine Schule	141
Vierzehntes Kapitel. Die venetianischen Maler	155
Fünfzehntes Kapitel. Die Renaissance der Architektur	170
Sechzehntes Kapitel. Die Bildnerei der Italiener im fünfzehnten, sechzehnten und siebzehnten Jahrhundert	183

Druck von Julius Klinkhardt in Leipzig.

Geschichte der Kunst,

dargestellt

in ihren Hauptperioden.

Von

Paul Frank.

„Die wahre Richtung auf die Kunst ist eine nothwendige Richtung des gebildeten Lebens, sie ist eine Blüthe geistiger Entwickelung und wesentlicher Schmuck des Lebens."

A. Wendt.

Zweites Bändchen.

Leipzig, 1864.

Verlag von Carl Merseburger.

Inhalt

des zweiten Bändchens.

Seite

Siebzehntes Kapitel.

Niederländische Kunst. Hubert und Johann van Eyck und ihre Nachfolger 1

Achtzehntes Kapitel.

Die deutschen Malerschulen. Schwäbische Maler: Fr. Herlen; Schongauer; Zeitbloom 16

Neunzehntes Kapitel.

Hans Holbein der Jüngere 25

Zwanzigstes Kapitel.

Die fränkische Malerschule. Michael Wohlgemuth. Albrecht Dürer und sein Nachfolger 33

Einundzwanzigstes Kapitel.

Die sächsische Malerschule. Lucas Cranach 47

Zweiundzwanzigstes Kapitel.

Blüthezeit der deutschen Bildnerei. M. Wohlgemuth. Veit Stoß. Adam Krafft. Peter Vischer. — Allmäliger Verfall der deutschen Kunst 53

Dreiundzwanzigstes Kapitel.

Die italienischen Elektiker und Naturalisten 66

Vierundzwanzigstes Kapitel.

Die spanische Malerei 75

Fünfundzwanzigstes Kapitel.

Glanzperiode der niederländischen Malerei im siebzehnten Jahrhundert. Schule von Brabant: Rubens; van Dyk 85

Seite

Sechsundzwanzigstes Kapitel.
Holländische Schule: Rembrandt und Andre. 102

Siebenundzwanzigstes Kapitel.
Niederländische Genre- und Schlachtenmalerei. 107

Achtundzwanzigstes Kapitel.
Niederländische Landschafts-, Architektur-, Thier-, Blumen- und Fruchtmalerei. 116

Neunundzwanzigstes Kapitel.
Die französische Kunst. 123

. . . . . Dreißigstes Kapitel.
Wiederaufleben und neue Blüthe der Malerei seit Winckelmann. 139

Einunddreißigstes Kapitel.
Die Bildnerei und Baukunst der Neuzeit. 178

Zweiunddreißigstes Kapitel.
Holzschnitt und Kupferstich. 193

Siebzehntes Kapitel.

Niederländische Kunst. Hubert und Johann van Eyck und ihre Nachfolger.

„Wo die Menschen am glücklichsten waren, war auch die Kunst am größten.“ Dieser Ausspruch W. Heinse's findet vorzugsweise seine Anwendung auf die niederländische Kunst.

Ein blühenderes, schöneres Land als die Niederlande im fünfzehnten Jahrhundert unter der Herrschaft des burgundischen Herzogs Philipps des Guten, suchte man anderswo in der Welt vergebens. Schon in früheren Zeiten hatte der Segen der Freiheit, des wohlgeführten Handels die niederländischen Provinzen und Städte beglückt; eine gedrängte Bevölkerung, ein reges, fröhliches Leben, Wohlstand und Pracht zeugten davon. Einzelne Städte, ja einzelne Innungen waren mächtig genug, um Fürsten und Könige zu bekriegen, und der Reichthum von Bürgern war so beneidenswerth, daß eine Königin von Frankreich, als sie im Jahre 1250 die schimmernde Pracht der Bürgersfrauen in Brügge erblickte, mit Unwillen äußerte: „Ich glaubte allein eine Königin zu sein, und erblicke hier deren sechshundert.“ — Der Freiheitssinn der Niederländer grenzte an Zügellosigkeit, ihr Stolz an Uebermuth.

Die burgundischen Herzoge ehrten die hergebrachten Freiheiten, und unter ihrer Herrschaft ward, was der einzelne Bürger an Unbeschränktheit des Thun und Lassens einbüßte, durch bessere Ordnung und Steigerung der Gesammtkraft ersetzt. Da die Herzoge erkannten, daß von dem Gedeihen

der allgemeinen Wohlfahrt ihre eigene Herrlichkeit abhänge, suchten sie auf alle Weise das Glück des Volkes zu fördern, und besonders pries man in dieser Hinsicht Herzog Philipp den Guten. Weit und breit, bis in die Morgenlande erscholl der Ruhm des großen burgundischen Herzogs. Sein Hofstaat war der glänzendste und prächtigste (man schätzte das goldene und silberne Geräthe auf zwei Millionen), zugleich der geschmackvollste und feinste. Während er sich bei den Bürgern durch Leutseligkeit populär machte, schmeichelte er dem Stolz der Edlen durch feierlichen Prunk und wußte ihren Diensteifer besonders durch seinen Orden des goldenen Vließes anzuspornen.

Sein Nachfolger (1467), Karl der Kühne, besaß zwar denselben Ehrgeiz, aber nicht dieselbe Selbstbeherrschung. Den ersten Königen des Welttheils an Reichthum und Herrschaft gleich, strebte er nicht allein nach dem Königstitel, sondern auch nach Erweiterung seiner Herrschaft. Aber nicht allein König, er wollte römischer König sein. Die Eifersucht der andern Mächte setzte seinen kühnen Plänen ein baldiges Ziel. Die Ränke seines gefährlichsten Feindes, des Königs von Frankreich, entzündeten den schweizerischen Krieg. An der Spitze eines trefflich gerüsteten, siegträumenden Heeres zog er wider die streitlustigen „Bauern" aus, und fand seinen Untergang. In den Schlachten bei Granson und Murten wurde der Kern des burgundischen Heeres vernichtet, unsägliche Beute bereicherte die Sieger, endlich bei Nancy erlag der Herzog selbst nach verzweifeltem Kampfe den Streichen seiner ergrimmten Feinde: die burgundische Herrschaft erlosch (1477). Seine einzige Tochter Maria reichte ihre Hand dem österreichischen Prinzen Maximilian, der durch sie Beherrscher der Niederlande wurde und sie zu Anfang des sechzehnten Jahrhunderts seinem Enkel, Karl V., vererbte.

Noch heute, wenn der Reisende über die Marktplätze und Prachtstraßen der alten niederländischen Städte schreitet, wenn er die mächtigen Kathedralen und stolzen Rathhäuser, die weiten Kaufhallen, die reichverzierten, hochgegiebelten Bürgerhäuser von Antwerpen und Gent vor sich sieht, geht ihm ein

Bild der ehemaligen niederländischen Herrlichkeit auf, von der die Chronisten des Landes mit Stolz und Entzücken sprechen. Gewerbliche Künste und Handel standen hier in seltener Blüthe. Tuch, Teppiche und Tapeten der Flandrer und Brabanter galten im übrigen Europa für unentbehrlich. Der Adel von Frankreich und England, von Deutschland und Ungarn, bezog seine Kleider, den Schmuck der Zimmer von den Niederländern; die Fürsten des Nordens, namentlich die des noch halbbarbarischen Rußlands erhielten die Erzeugnisse europäischer Cultur durch Handelsschiffe der Niederländer, welche, wetteifernd mit den Fahrzeugen des Hansabundes, die Ostsee durchkreuzten und bis zum Eismeer steuerten. Niederländische Kaufleute waren neben Venetianern und Genuesen in den Häfen des schwarzen Meeres, in den Bazars von Smyrna, wie auf den Märkten zu Lissabon und London. Im Hafen zu Antwerpen kamen und gingen an jedem Tage fünfhundert Schiffe.

Ueppiger Wohlstand war das Ergebniß dieser Handels- und Gewerbthätigkeit. Das Gewühl und Gedränge auf den Straßen, die Masse der Feste und Vergnügungen, die Pracht und der Ueberfluß des täglichen Lebens erschien dem Fremdling wie ein Wunder. Besonders zeichneten sich die Bürger von Antwerpen und Brüssel, von Brügge und Gent durch steigenden Reichthum aus. Verschwenderischer Luxus in Wohnung und Kleidung, bei Gelagen und Festen war hier zu Hause; man sah hier Bäder und Lustgärten, die an die ehemalige Kaiserzeit der Römer erinnerten. Die Tuchweber von Antwerpen und Gent schwelgten auf ihren Zunftstuben in den Weinen des Südens und das ganze Land wimmelte von fremden Gauklern, Tänzern, Sängern und Abenteurern, die hier reiche Ernte hielten.

Aber bei aller Vergnügungssucht und Verschwendungswuth blieb die geistige Entwickelung der Niederländer nicht zurück. Den Künsten scheinen jene Eigenschaften mehr förderlich, als nachtheilig gewesen zu sein. In der Tonkunst wurden die Niederländer Lehrer für ganz Europa; sie waren es, welche die ersten contrapunctisch geschriebenen Messen nach

Rom brachten, und ein Düfay, Ockenheim, Josquin de Prés, Willaert ꝛc. genossen die ausgezeichnetste Hochachtung ihrer Zeitgenossen. Mehrere Jahrhunderte lang verdankte die Musik ihre hauptsächlichste Entwickelung und Weiterbeförderung den Niederländern.

Die Malerei gewann zur Blüthezeit des burgundischen Herzogthums und der niederländischen Städte einen großen und plötzlichen Aufschwung, der mit den Bestrebungen der kölnischen Malerschule zusammentrifft. Fragen wir uns, worin die Vollkommenheit bestehe, durch welche die Werke der altniederländischen Malerschule sich vor den Werken früherer, auch selbst gleichzeitiger Meister auszeichnen, so ist es zunächst der wie mit Einem Schlage erschlossene Sinn für das wirkliche Leben, der Reichthum und die Feinheit von individuellen Zügen, neben welchen Vorzügen die Gestalten der vorausgegangenen Kunst körperlos, fast nur wie sichtbar gemachte Begriffe, ohne Möglichkeit der Existenz erscheinen. Aber in noch höherem Grade tritt die unterscheidende Vollkommenheit an der Technik hervor, an der Bestimmtheit und Richtigkeit ihrer Zeichnung, an der plastischen Abrundung der Form, an der Kenntniß der Linear- und Luft-Perspective, durch welche die täuschendsten Wirkungen hervorgebracht wurden, vor Allem aber an dem Farbenauftrag, welcher die Gegensätze von Licht und Schatten durch unmerkliche Uebergänge vermittelt, sodaß das Ganze wie durch einen Guß entstanden zu sein scheint.

An der Spitze dieser Schule stehen die Namen der Brüder

Hubert und Johann van Eyck,

die Urheber des sogenannten Genter Altarbildes. Wie das Kölner Dombild als die letzte und herrlichste Frucht des sogenannten germanischen Styls, so erscheint die Genter Altartafel als die bedeutendste Schöpfung der neuen, von der flandrischen Schule begründeten realistischen Richtung. Das ganze Vermögen dieser neuen, tiefeingreifenden Kunstweise der Gebrüder van Eyck offenbart sich mit einer überraschenden Plötzlichkeit und erzeugte gleich Anfangs das in seiner Art Vollendetste, sodaß wir in der Folgezeit nicht eine stätige

Entwickelung, sondern ein rasches Herabsteigen der Malerei von der Stufe wahrnehmen, auf welche die Begründer der Schule die Kunst gehoben hatten.

Ueber die äußern Lebensumstände der berühmten flandrischen Brüder und ihrer Schwester Margaretha ist wenig bekannt. Geboren wurden sie in dem Herzogthum Geldern zu Maaseyck, einem Städtchen unweit Mastricht: Hubert (Hubrecht) ums Jahr 1366, Johann (Jan) etwa dreißig Jahre später, um 1400. Margaretha wird als die Jüngste bezeichnet. Schon der Vater dieser seltenen Malergeschwister soll die Malerei geübt haben. Von der Maas siedelte Hubert mit dem noch in zarter Jugend stehenden Johann nach dem blühenden Brügge über, weil die Kunst (wie ein niederländischer Geschichtschreiber der Kunst *) sagt) gern bei dem Reichthum ist. Theils an diesem Orte, theils durch den Besuch andrer kunstfördernden Städte vollendete Hubert seine Bildung unter gleichzeitiger Heranbildung seines Bruders. Besonders eröffnete sich Beiden ein weiterer Kreis des Wirkens und der Studien, als Herzog Philipp der Gute ihnen seine besondere Gunst zuwendete. Von Brügge zogen die Brüder nach Gent, wo ihnen 1420 ein Auftrag zu Theil ward, der den älteren von ihnen, unter Beihülfe des jüngern Bruders, bis an sein Lebensende beschäftigen sollte.

Der reiche Patricier Jodocus Byt zu Gent und dessen Frau Lisbetta beabsichtigten, für ihre Grabkapelle ein reiches Altarwerk malen zu lassen, und übertrugen die Ausführung dieser Arbeit dem Meister Hubert. Dieser arbeitete daran sechs Jahre bis an seinen, am 18. September 1426 erfolgenden Tod. Es war das Hauptwerk seines Lebens, das dann von seinem Bruder Johann vollendet wurde. Man erzählt, daß nach Hubert's Tode dessen kunstreiche Hand vom Körper getrennt und in einem Gitterschranke am Eingange der S. Bavokirche zu Gent wie eine Reliquie für die öffentliche Verehrung ausgestellt worden sei.

Als im Herbste 1428 der burgundische Herzog Philipp

*) Karel van Mander.

der Gute eine Gesandtschaft an den König Juan I. von Portugal sandte, um wegen einer Vermählung mit dessen Tochter Isabella zu unterhandeln, befand sich unter den Abgesandten auch sein „Kammerdiener" (so wird er in einem noch jetzt existirenden Documente genannt) Jan van Eyck, um das Bildniß der fürstlichen Braut zu malen. Die Gesandtschaft kam gegen Ende des Jahres in Portugal an und Meister Jan machte sich ans Werk. Am 12. Februar 1429 hatte er das Portrait der Infantin vollendet und die Bevollmächtigten sandten es mit ihren Berichten an den Herzog. Ein halbes Jahr später kehrte der Maler mit der Gesandtschaft nach Gent zurück. Bald darauf hatte er den Tod seiner talentvollen Schwester Margarethe zu beklagen. Etwas später scheint er sich verheirathet zu haben, wandte sich 1432 wieder nach Brügge, wo er, auf der Höhe seines Künstlerruhmes stehend, bis an seinen Tod 1445 (nach Andern 1441) thätig war.

Das größte und denkwürdigste Werk der Brüder van Eyck ist das schon erwähnte Altarbild, „die Anbetung des Lammes" darstellend, in der früheren S. Johannis-, jetzigen S. Bavo-Kirche zu Gent, ein sogenannter Altarschrein (Triptychon), bestehend aus zwölf Tafeln, die in eine obere und eine untere Abtheilung zerfallen. Sechs von diesen Tafeln sind mit der Sammlung des Herrn Solly, der sie für hunderttausend Francs von dem Kunsthändler Niewenhuys in Brüssel angekauft hatte, in das Berliner Museum übergegangen: die übrigen befinden sich noch jetzt in der S. Bavo-Kirche zu Gent, theils an ihrem alten Platz in der Byt'schen Kapelle, theils unter Verschluß in der Sakristei.

Als diese einzelnen Theile noch ein Ganzes bildeten, zeigte das Werk, je nachdem die Flügel geöffnet oder geschlossen waren, zweierlei Ansichten. War der Schrein geschlossen, so zeigte die untere Abtheilung die Stifter des Werkes: Jodocus und Lisbetta Byt, zwischen ihnen die Patrone der Kirche: Johannes den Täufer und den Evangelisten Johannes; die obere enthielt Hindeutungen auf den Messias: die heilige Jungfrau, den Engel Gabriel, die cumäische und erythräische

Sibylle. Wenn dagegen der Schrein geöffnet war, sah man im obern Theil Christus (oder Gott Vater), rechts und links Maria als Himmelskönigin und Johannes den Täufer, auf den äußersten Seitenflügeln Adam und Eva, über ihnen Kain und Abel. Der untere Theil aber mit der Anbetung des Lammes, den Gruppen der Einsiedler, der Pilger, der Streiter Christi und der gerechten Richter bildete das eigentliche Hauptgemälde.

Wahrlich man weiß nicht, was man mehr an diesem Werke bewundern soll, die Hoheit des Gedankens, die ergreifende Tiefe, mit welcher der Glaubensinhalt des Christenthums hier zur sinnlichen Anschauung gebracht ist, oder die realistische Seite des Bildes, die lichtumflossene Landschaft, die sich vor den Blicken bis in weite Fernen ausbreitet und hier zum ersten Male der christlichen Farbendichtung zur Folie dient. Die Natur, die so lange Zeit als sündlich verachtete, die ewig neue Offenbarung der Gotteskraft, tritt wieder in ihre alten Rechte. Auch in ihr spricht die Gottheit zu dem erschaffenen Wesen, auch ihre Schönheit und ihren Reichthum darf hinfort der christliche Künstler verwenden, um die Größe und Herrlichkeit Gottes und seiner Heiligen zu verkündigen und darzustellen.

Von Hubert van Eyck, dem man übrigens die Erfindung der Technik der Oelmalerei zuschreibt, lassen sich außerdem wenig Zeugnisse seiner Thätigkeit nachweisen, z. B. eine Anbetung der Könige, im Besitze des Prof. van Rotterdam zu Gent, ferner ein kleineres Bild: der heil. Hieronymus im Museum zu Neapel, und ein anderes im Museum zu Madrid, welches erst neuerdings mit überzeugenden Gründen ihm beigelegt worden ist. Von Johann van Eyck lassen sich folgende beglaubigte Werke aufzählen: Thomas Becket's Bischofsweihe vom Jahre 1421 (im Besitze des Herzogs von Devonshire), Madonna unter dem Schirmdache, 1432, (in oder bei Liverpool), das Ehegelöbniß, 1434 (in der Nationalgallerie zu London), Madonna, 1436 (im Brügger Museum), Christuskopf, 1438 (im Berliner Museum), stehende Madonna, 1439 (im Museum von Antwerpen), Portrait des Dekans Jan van

Löwen, 1436 (in der Gallerie des Belvedere zu Wien) ꝛc. Zu den unbestrittenen Originalen zählt auch der in der Dresdener Gallerie befindliche kleine Hausaltar, der sich ursprünglich im Besitze des Kaisers Karl's V. befunden haben soll *). Er zeigt uns die Mutter Maria mit dem göttlichen Kinde auf dem Schooße; auf dem rechten Flügel die heil. Katharina, links den Erzengel Michael mit einem knieenden Manne vornehmen, weltlichen Aussehens; auf der Außenseite Darstellung der Verkündigung in basreliefartiger Darstellung, — ein nur kleines Werk, dessen bewunderungswürdige Vollendung aber die Vorzüge des trefflichen Meisters deutlich erkennen läßt.

Daß die Brüder van Eyck auch in der Miniaturmalerei, die überhaupt im Verlaufe des fünfzehnten Jahrhunderts von den Niederländern vielfach gepflegt wurde, sehr Bedeutendes geleistet haben, ersehen wir aus den Miniaturen eines für den Herzog von Bedford, Regenten von Frankreich, 1424 gearbeiteten Gebetbuchs (in der Bibliothek zu Paris). Da man in diesem Werke drei Hände unterscheidet, so ist man geneigt, die als Miniaturmalerin beglaubigte Schwester der beiden Meister, Margaretha van Eyck, dafür in Anspruch zu nehmen.

Hubert und Johann van Eyck hatten eine Bahn eingeschlagen, welcher fast ohne Ausnahme alle flandrischen Maler, sowie die Maler der benachbarten Länder folgten; sie dürfen daher das Recht beanspruchen, zu den bahnbrechenden Künstlern gezählt zu werden. Die von ihnen begründete Darstellungsweise findet ihre Vertretung durch zahlreiche Künstlernamen; doch ist fast keine Kunstepoche weniger durch kritische Forschungen erhellt, als der große Kreis der Eyck'schen Schule. Im Allgemeinen ist wahrzunehmen, daß in den Werken der Eyck'schen Schüler und Nachfolger im Einzelnen sich vieles Treffliche findet, daß aber im Allgemeinen die Größe und Bedeutsamkeit der Meister nicht wieder erreicht wird. Aus

*) Karl V. pflegte einen solchen portativen Altar auf seinen Reisen mit sich zu führen. Man findet dergleichen außerdem in Berlin von dem Schüler des van Eyck, Roger van der Weyde, und im Museum zu Madrid von dem berühmten Hans Memling.

der großen Masse schwankender Angaben und bloßer Vermuthungen sollen hier nur einige wenige, aber auch nicht überall vollkommen verbürgte Nachrichten ihre Stelle finden. So besitzt das Museum zu Berlin zwei Tafeln des Malers Peter Christophsen vom Jahre 1452, welche in prächtiger Farbengluth die Verkündigung, Anbetung und das jüngste Gericht darstellen. Gleich diesem Künstler war auch Gerhard van der Meeren ein Schüler des Hubert van Eyck; sein Hauptwerk ist ein Altarblatt in der S. Bavo-Kirche zu Gent: die Kreuzigung, auf den Seitenflügeln: Moses, der das Wasser aus dem Felsen schlägt, und das Wunder der ehernen Schlange. Ferner gehören in diese Reihe: Justus van Gent und Hugo van der Goes.

Seinem Ruhme und seiner Wirksamkeit nach der bedeutendste Meister aus der Schule des van Eyck ist Roger van der Weyde der Aeltere, auch Rogier van Brügge genannt. Ungeachtet der Bewunderung, die ihm seine Zeitgenossen gezollt, ungeachtet seiner ungewöhnlichen künstlerischen Thätigkeit war er doch so gut wie verschollen, und keines unsrer Museen hatte ein Werk aufzuweisen, das von seiner Trefflichkeit hätte Zeugniß ablegen können. Durch ein Gemälde, welches Ernst Förster in Italien erwarb und dem Städel'schen Museum in Frankfurt überließ, wurde der Weg zu ihm gefunden; das Verdienst aber, ihn gleichsam entdeckt zu haben, gebührt dem geistreichen Kunstkenner J. D. Passavant. *). Rogier van der Weyde ist ums Jahr 1400 geboren und hat bis 1464 gelebt. Lange Zeit bekleidete er in Brüssel die ehrenvolle Stelle als „Maler der Stadt". Später scheint er auch in Italien gewesen zu sein. Er liegt begraben in der S. Gudulakirche zu Brüssel, und seine lateinisch abgefaßte Grabschrift lautet in deutscher Uebersetzung:

Leblos unter der Platte von Stein hier liegst du nun, Roger,
Der du der Dinge Gestalt deutlich zu malen gewußt.
Brüssel beklaget den Tod, der dich traf, weil nie einen Künstler,
Dir an Erfahrung gleich, wiederzufinden es weiß.
Mit ihm trauert die Kunst, als wär' sie die Wittwe des Meisters,
Welcher wie Keiner vor ihm trefflich zu malen verstand.

*) Siehe: Ernst Förster, Gesch. der deutschen Kunst. II. 85.

Das oben erwähnte kleine Bild, welches jetzt das Städel'sche Museum in Frankfurt ziert, in Italien um 1450 für die Familie Medici gemalt, stellt die Madonna zwischen Johannes dem Täufer und Petrus (links), und den heiligen Cosmus und Damianus, den Schutzpatronen der Mediceer (rechts), dar. Große Formenschönheit und ungewöhnliche Vollendung in der Ausführung zeichnen dieses Bild aus. Im Allgemeinen zeigt Roger ein noch schärfer hervortretendes Naturstudium, als seine Vorgänger, aber auch eine gewisse Magerkeit und Eckigkeit der Formen.

Mit Wahrscheinlichkeit werden ihm ferner folgende Bilder zugeschrieben: der heil. Lukas, die Madonna malend (in der Münchener Pinakothek); Anbetung der Könige (ebendaselbst); die Geburt Christi (im Berliner Museum); drei Historien aus dem Leben des Täufers (ebendaselbst); fünf große Altartafeln mit dem Weltgericht (im Hospital zu Beaune in Burgund) u. s. w.

Eines seiner berühmtesten Werke war der sogenannte Reisealtar Karl's V., welcher, wie aus einer Urkunde erhellt, 1445 vom König Juan II. der Karthause von Miraflores bei Burgos in Spanien geschenkt wurde. Eine sehr sorgfältige Copie dieses Kunstwerkes kam auf dem Wege des Kunsthandels in den Besitz des Königs von Holland, und, als dessen Versammlung versteigert wurde, in das Museum zu Berlin. Wohin das Original sich verloren, ist unbekannt.

Einer der begabtesten und liebenswürdigsten Meister dieser Zeit ist Hans Memling (früher irrthümlich Hemling genannt), ein überaus fruchtbarer, phantasiereicher Künstler, wahrscheinlich deutscher Abkunft, da ihn alte Urkunden den „deutschen Hans" nennen. Aus der Schule des Roger hervorgegangen, bildete er die Richtung der flandrischen Meister in freier, selbständiger Weise aus. Seine Darstellungen bekunden einen wesentlichen Fortschritt insofern, als er in ihnen ein starkes Licht von hellstem Glanze anwendet und dadurch ungewöhnliche Farbenerscheinungen hervorruft.

Der Schauplatz seiner Thätigkeit war Brügge. Als verwundeter Krieger aus der Schlacht bei Nancy (1477)

zurückkehrend, fand er im Johannishospital zu Brügge Aufnahme und Heilung. Aus Dankbarkeit für die genossene Pflege malte er die noch jetzt in diesem Hospital aufbewahrte Altartafel mit Scenen aus dem Leben des Evangelisten und des Täufers Johannes. Es ist dies das einzige, mit seinem Namen bezeichnete Werk. Zu seinen vollendetsten Werken gehört ferner der berühmte Reliquienschrein der heil. Ursula in demselben Kloster, eine der anmuthigsten Heiligenlegenden, in zierlicher, fließend leichter Miniaturmalerei ausgeführt und voll feiner, zarter Empfindung. Auch das berühmte Danziger Weltgericht, das man früher für ein Werk des ältesten holländischen Meisters Albert ván Ouwater oder Outwater (geb. 1441 zu Harlem) hielt, wird mit überwiegenden Gründen den Schöpfungen Hans Memling's beigezählt. Es enthält in kühner, großartig poetischer Auffassung eine der ausführlichsten und gedankenvollsten Darstellungen, welche die Kunst des Nordens vom jüngsten Gerichte, dem Paradiese und der Hölle gegeben hat, und gelangte 1473 bei Eroberung einer holländischen Galeere in den Besitz eines Danziger Schiffskapitäns, welcher es der Marienkirche seiner Vaterstadt verehrte.

Als Altarbild war es hier der Gegenstand allseitiger Bewunderung und galt für eine der größten Merkwürdigkeiten Danzigs. Der Rath war stolz auf den Besitz dieses Kleinodes, und als im Jahre 1707 Peter der Große den Antrag stellte, ihm das Bild für die kaiserliche Gemäldesammlung gegen eine sehr bedeutende Geldsumme abzutreten, wurde dies abgelehnt. Was jedoch damals das Geld nicht vermochte, das gelang etwa hundert Jahre später der gewaltsamen Beutegier des Kaisers Napoleon. Das Danziger Weltgericht ward mit vielen andern Kunstschätzen Deutschlands nach Paris entführt und im Musée Napoleon so lange aufgestellt, bis die verbündeten Mächte, nachdem sie 1815 in Paris eingerückt, alle geraubten Kunstschätze sich zurückholten. Im Triumphe wurde das Danziger Kleinod unter dem Schutze der Pommerschen Landwehr aus dem Louvre herausgetragen. Nachdem es in Berlin gereinigt und restaurirt war, erhielt es

wieder seinen alten Platz in der Danziger Marienkirche und trägt jetzt als Unterschrift die Worte:

Als das ew'ge Gericht des Kleinods Räuber ergriffen,
Gab der gerechte Monarch uns das Erkämpfte zurück.

Aus Memling's späterer Zeit, 1491 datirt, besitzt der Lübecker Dom ein großes Flügelwerk, die Passionsgeschichte darstellend. Ferner zählt man zu seinen besten Werken zwei Tafeln mit den „sieben Freuden und sieben Leiden der Maria", erstere in der Münchener Pinakothek, letztere in der Galerie zu Turin aufbewahrt.

Memling bezeichnet (wie Lübke sagt) den Höhepunkt dessen, was die flandrische Schule auf ihrem Wege zu erreichen vermochte, aber auch zugleich die Schranke, an welcher sie schließlich scheitern mußte. Da die reiche Phantasie gerade der begabtesten Künstler sich stets auf mäßig große Tafeln beschränkt sah, konnte diese Schule sich niemals mehr zu jenem vollen Verständniß der menschlichen Gestalt in ihrer freien Lebenskraft aufschwingen, welches in den Hauptwerken Hubert's van Eyck in so großen Zügen gegeben ist. Man sah sich mehr und mehr auf miniaturhafte Ausführung hingedrängt, und bei aller Wärme und Feinheit der Empfindung, bei der Schärfe der Beobachtung, bei der entzückenden Tiefe der Charakteristik blieb diese Kunst formell befangen und vermochte aus eigener Kraft nicht zu jener hohen Freiheit und Vollendung durchzudringen, welche die italienische Malerei zu klassischer Meisterschaft führte.

Der Uebergang zu einer größern Freiheit war nur zu erreichen durch Sammlung der noch übrigen Elemente des Idealismus und Umkehr zu ihm, oder durch einen ganz entschiedenen, schonungslosen Realismus. Beide Wege wurden eingeschlagen, der erste durch einen Brabanter Meister: Quintin Messys, der andere durch Roger van der Weyde den Jüngeren.

Quintin Messys (oder Matsys), geb. um 1450 in Antwerpen, gest. daselbst 1529, hat durch den Roman seines Lebens lange Zeit die Augen abgelenkt von seiner künstlerischen Bedeutung, die man früher viel zu gering angeschlagen

hat. Armer Leute Kind, zum Hufschmidt bestimmt, lernte er ein Mädchen kennen, die ihre Hand an die Bedingung knüpfte, daß er Maler würde. Von der Liebe gespornt, gelang es ihm bei angeborener Begabung wirklich, sich als solchen zu bethätigen: er errang die Hand der Geliebten und lebte fortan, die Kunst übend, in seiner Vaterstadt. Sein Hauptwerk ist ein Altarbild mit Seitenflügeln, welches er 1508 im Auftrage der Schreinerzunft zu Antwerpen für die dortige Kathedrale malte, jetzt im städtischen Museum zu Antwerpen aufbewahrt. Es zeigt die „Bestattung Christi" und wird mit Recht den trefflichsten Werken altniederländischer Kunst beigezählt. Mild und anmuthig ist eine Madonna, ihr Kind küssend, im Museum zu Berlin. Eine „Maria" und ein „Ecce homo" besitzt die Pinakothek zu München. Auch treffliche Genrebilder giebt es von Quintin Messys, z. B. die beiden Geizhälse (in Windsorcastle), ein Geldwechsler (in der Dresdener Gallerie) ꝛc.

Sein Zeitgenosse war Roger van der Weyde der Jüngere (gest. 1529). Ausgerüstet mit großem Talent, dem aber aller Schönheitssinn versagt war, mußte er in der Richtung des Realismus bis zu den abschreckendsten Folgerungen geführt werden. Einem solchen Künstlerauge erschien nur die rohe und niedrige Natur recht wahr, mithin das hier herrschende Maaß oder vielmehr Unmaaß des Ausdrucks als das richtige, und die Darstellung eines Zustandes, z. B. einer Verwundung, nur dann befriedigend, wenn die Knochensplitter aus dem zerfetzten Fleisch und durch die Hautlappen hervorstachen. Dabei stand ihm eine Energie in der Ausführung zu Gebote, welche allein schon jeden Zweifel an der Wahrheit des Dargestellten beseitigte. Das bedeutendste seiner Werke ist eine Kreuzabnahme vom Jahre 1488 im Museum zu Berlin.

Namhafte andre Maler Flanderns sind ferner: Johann Mabuse (— 1532), Jan van Schoreel (1495—1562), Franz Floris, eigentlich de Briendt, eine der gepriesensten Größen seiner Zeit, dessen Ruhm jedoch sein Jahrhundert nicht überlebt hat (1520—1570), u. A.

Die holländische Malerei entwickelte sich unter unmittelbarem Einflusse der flandrischen Schule. Hier tritt Albert van Ouwater zu Harlem als entschiedener Nachfolger des Joh. van Eyck auf. Ihm schlossen sich Gerhard van Harlem und Dierick Stuerbout, genannt Dirck van Harlem an. Gleichzeitig machte sich in der holländischen Kunst eine hervortretende Neigung zu abenteuerlichen Phantastereien bemerkbar, besonders in Hieronymus Bosch, dessen Darstellung der Hölle im Berliner Museum vielleicht das Tollste ist, was in solcher Art je gemalt worden. Die Mehrzahl seiner Bilder befindet sich in Spanien.

Abweichend von dem Stil der flandrischen Schule, den jene Harlemer Meister angenommen hatten, erscheint Cornelius Engelbrechtsen von Leyden (1468—1533). Er ist minder einfach in der Composition, im Kostüm öfters etwas phantastisch, im Nackten nicht allzu mager, doch auch nicht vollkommen gründlich, im Allgemeinen ist ihm keine hohe Bedeutung beizulegen. Sein Hauptwerk ist eine Kreuzigung Christi, mit dem Opfer Abrahams und dem Wunder der ehernen Schlange auf den Flügeln, im Stadthause zu Leyden.

Ungleich bedeutender ist sein Schüler, Lucas van Leyden (1494—1533). Ein wahres Wunderkind, stach er schon in seinem neunten Jahre eigene Compositionen in Kupfer und malte im zwölften die ganze Legende des heil. Hubertus; mit seinem vierzehnten trat er bereits als namhafter Künstler auf. Mit leidenschaftlichem Fleiße widmete er sich der Kunst, war zugleich als Kupferstecher, Maler und Holzschneider thätig, mußte aber diese übermäßigen Anstrengungen mit steter Kränklichkeit und einem frühzeitigen Tode büßen. Voll geistreicher Originalität in der Erfindung, wie in der zierlichen Ausführung seiner Gemälde, zeigt er sich einer höheren und würdigeren Auffassung gleichwohl nur wenig geneigt; seine Darstellungen streifen durchweg an das sogenannte Genre, und häufig, namentlich in den Kupferstichen, gehören sie demselben auch dem Inhalte nach an. Er stand in freundschaftlichem Verhältnisse mit Albrecht Dürer, mit dem er auch einigermaßen zu vergleichen ist, obgleich dessen großartige Züge

nur selten bei ihm hervortreten. Seine Kupferstiche und Holzschnitte von der sorgfältigsten und sichersten Führung des Grabstichels zeugend, sind sehr geschätzt, obwohl nicht sehr selten. Dagegen findet man Gemälde seiner Hand nicht häufig; bei vielen ihm zugeschriebenen Bildern ist die Aechtheit höchst zweifelhaft. Als anerkannte Werke sind anzuführen: ein Hausaltärchen mit der Anbetung der Könige (1517), früher in der Galerie des Königs der Niederlande, ein umfangreiches jüngstes Gericht im Stadthause zu Leyden, eine Madonna vom Jahre 1522 in der Pinakothek zu München, ein Bildniß des Kaisers Maximilian in der Galerie des Belvedere zu Wien u. A.

Einem Zeitgenossen des Lucas van Leyden, Jan Mostaert aus Harlem (1499—1555) schreibt man einen Altar in der Marienkirche zu Lübeck, eine Glorie und zwei Bildnisse in der Akademie von Antwerpen und zwei Madonnenbildchen im Berliner Museum zu. Lieblichkeit des Ausdrucks und wohlausgebildete Landschaften zeichnen diese Werke aus.

Eine merkwürdige Erscheinung am Ausgange dieses Zeitraums ist Joachim Patenier (1490—1555). Er war es, der zuerst die landschaftlichen Hintergründe zur Hauptsache, die historische Darstellung zur Nebensache machte. Wohl sehen wir ihn heilige Geschichten malen, eine Predigt des Johannes, eine Flucht nach Aegypten, eine Madonna mit dem Kinde, einen Hieronymus in der Wüste und Aehnliches; allein die dargestellten Figuren schwinden zusammen vor dem Reichthum der Umgebungen und werden zur Staffage. So wurde er Schöpfer der modernen nordischen Landschaftsmalerei. In seinen Bildern überwiegt aber noch die Vorliebe für das Mannigfache, Reiche, Bunte; eine blaugrüne Färbung ist in allen vorherrschend. Patenier's Neuerung tritt noch entschiedener in seinem Zeitgenossen und Landsmann Herri de Bles auf, von welchem in Basel, Venedig und Amsterdam Bilder zu finden sind.

Achtzehntes Kapitel.

Die deutschen Malerschulen. Schwäbische Maler: Fr. Herlen; Schonganer; Zeitbloom.

Während gegen Ausgang des Mittelalters die deutsche Kaisermacht sank, der deutsche Reichskörper allmälig auseinander fiel und die Romantik des Ritterthums zu erlöschen begann, entfaltete sich die Macht und der Reichthum der deutschen Städte zu immer höherem Glanze. Ein Schriftsteller des fünfzehnten Jahrhunders, Aeneas Sylvius Piccolomini, der als Geheimschreiber des Kaisers Friedrich III. Gelegenheit genug hatte, die Verhältnisse unsers Vaterlandes kennen zu lernen *), sagt in einem besondern Buche über Deutschland: „Keinem Lande in der Welt steht Deutschland nach an Macht, Reichthum, Bildung. Wer die Deutschen jetzt noch Barbaren schelten wollte, wäre selbst der ärgste Barbar. Wie fleißig ist das Land angebaut, wie grünend und blühend, wie fruchtbar und volkreich ist es! Von Danzig bis Bern, von Salzburg bis Lübeck und von Breslau bis Straßburg, wie viel wohlgelegene Städte! wie groß, wie fest, wie prächtig! Venedig und Genua sind älter; jugendlich ist das Ansehn der deutschen Städte, und sie übertreffen die italienischen an bürgerlicher Ordnung, Zucht und Sitte. Ernst und Weisheit ist in den Rathsversammlungen, Frohsinn und Redlichkeit im gemeinen Leben. Viele Häuser in den deutschen Städten gleichen Palästen; einfache Bürgersfrauen sieht man mit Gold geziert; silberne Gefäße in Gasthöfen ist etwas ganz Gewöhnliches: die Pracht der Dome und der Kirchengeräthschaften ist unbeschreiblich.“ —

Im Norden Deutschlands standen besonders die Hansastädte in Blüthe, deren Haupt Lübeck war. Hier wurden die regelmäßigen Versammlungen des Hansabundes von drei

*) Er war auch ein glücklicher Dichter; später bestieg er unter dem Namen Pius II. den päpstlichen Stuhl.

zu drei Jahren gehalten; hier war auch das Archiv des Bundes. Andre wichtige Bundesstädte waren Bremen, Hannover und Danzig, im Binnenlande Köln und Braunschweig. Die höchste Zahl der Hansestädte belief sich auf fünf und achtzig. Obgleich vom Kaiser und Reich nie förmlich anerkannt, hatte die Hansa doch großes Ansehn und eine weithin sich erstreckende Gewalt erlangt. Sie hielt nicht allein eine furchtbare Kriegsflotte, sondern auch ein zahlreiches Landheer und führte Kriege mit Königen und Fürsten. Der schwedische König Magnus wurde von der deutschen Hansa gezwungen, seine Krone niederzulegen, und dem dänischen Könige Christoph erklärte ein Bürgermeister von Danzig den Krieg. Fremde Städte und Länder bemühten sich um die Freundschaft der deutschen Hansa und räumten ihr Stapelplätze, Handelsrechte und andre Vergünstigungen ein. Weithin nach allen Weltgegenden, nach England und tief nach Rußland hinein zogen deutsche Kaufleute, geehrt in der Fremde wie in der Heimath. Schifffahrt und Handel auf der Ostsee gehörte den Hanseaten fast unbestritten; sie und die Niederländer vermittelten die Verbindung, welche das übrige Europa mit seinem Norden, dem schwedischen, dänischen, russischen Reiche unterhielt. Die Summen, welche ihnen aus ihrer Handelsthätigkeit zuflossen, waren so ungemessen, daß die Hanseaten wohl mit Recht das Sprüchwort führen durften: „Wir kaufen von den Engländern den Fuchsbalg für einen Groschen und verkaufen ihnen den Fuchsschwanz für einen Gulden zurück.“

Aber so wichtig auch der Hansabund für die Entwickelung des allgemeinen Wohlstandes in Deutschland wurde, so hat ihm doch die deutsche Cultur nicht im entferntesten den geistigen Aufschwung zu danken, der aus den Reichsstädten des gesegneten deutschen Südens hervorging. Die Hansastädte zeichneten sich keineswegs durch Bevorzugung der Kunst und geistiger Thätigkeit aus, während in den südlichen Hauptstädten die Zünfte der Meistersänger, die Genossenschaften der Künstler und Kunsthandwerker in großem Ansehn standen und eine höchst erfreuliche Thätigkeit entfalteten.

Unter diesen freien Reichsstädten stand an Reichthum und

Bedeutung Augsburg, der Hauptstapelplatz des Handels zwischen dem nördlichen Europa, Italien und der Levante, in erster Reihe. Einzelne Bürger standen manchen Fürsten gleich und die Geschichte nennt drei Augsburger Bürgerstöchter, durch Schönheit und Anmuth berühmt, als Gemahlinnen deutscher Fürsten: Klara von Detten, des Kurfürsten von der Pfalz Friedrichs des Siegreichen Ehegemahlin, Agnes Bernauer, mit Herzog Albrecht III. von Baiern, und Philippine Welser, mit Erzherzog Ferdinand von Oestreich vermählt.

Die Fugger waren die Rothschilds jener Zeit. Ihr Ahnherr, Hans Fugger (gest. 1409) war als Webergeselle aus einem benachbarten Dorfe nach Augsburg eingewandert. Durch Weberei, Leinwandhandel, Bergbau, Seehandel und Wechselgeschäfte erlangten seine Nachkommen im Verlaufe eines Jahrhunderts so bedeutende Reichthümer, daß sie mehrern Kaisern und Fürsten die beträchtlichsten Summen vorschießen, ja sogar, als ihnen einst die feindlich gesinnte Hansa zwanzig mit Kupfer beladene Schiffe auf einmal wegnahm, diesen ungeheuren Verlust überdauern konnten. Kaiser Maximilian erhob die Fugger in den Adel-, sein Nachfolger Karl V. in den Grafenstand; später wurden sie gefürstet. Als Kaiser Karl V. den Anton Fugger in Augsburg besuchte, ließ dieser zu Ehren seines hohen Gastes, der vielleicht etwas frostig war, das Kamin mit Zimmetholz heizen (das Loth davon kostete damals zwei Dukaten) und warf zum Ueberfluß noch die kaiserliche Schuldverschreibung ins Feuer.

Die Wohnungen der Fugger in Augsburg waren Paläste, mit Kupfer gedeckt, außen mit Wandmalereien geziert, innen mit Schnitzwerk, kostbaren Geräthen und herrlichen Kunstwerken jeder Art angefüllt, dazu von Gärten umgeben, in welchen man Gewächse und Thiere aus fremden Zonen, Wasserkünste, Erzbilder der Götter und andre Herrlichkeiten sah. Die ersten Meister jener Zeit, wie der hochberühmte Venetianer Tizian arbeiteten für diese Kaufleute.

Auch die Welser besaßen einen fürstlichen Reichthum, den sie wie die Fugger durch Handel erworben; ihnen gehörten im sechzehnten Jahrhundert ganze Handelsflotten, die auf

dem kaum entdeckten Wege nach Amerika hin und her trieben; sie verkehrten auf fast gleichem Fuße mit fürstlichen Gebietern. Den Fuggern und Welsern eiferten natürlich die andern reichen Bürger Augsburgs nach, und darum hielt Kaiser Max, ein Freund der Pracht, des Glanzes und der Lebensfreuden, gern seine Reichstage in Augsburg.

Weniger glänzend, aber ebenso durch betriebsame Thätigkeit belebt, erschien das gepriesene Nürnberg. Nirgends gab es so bequeme, freie, einladende Bürgerwohnungen, nirgends so zierlich geschmückte Giebelhäuser, wie in Nürnberg. Nirgends walteten bürgerlicher Fleiß und bürgerliche Ehrbarkeit mit so ungestörtem, freien Behagen und so gutem Gelingen, als im volksreichen, kunstliebenden Nürnberg. Hier bildete sich das Handwerk zur Kunst heran und wurde in jedem Zweige der Gewerbthätigkeit Ausgezeichnetes geleistet. Namentlich gilt dies von den Nürnberger Goldschmieden, Uhrmachern, Waffenschmieden, Formschneidern, die sich den eigentlichen Künstlern, den Erzgießern, Bildhauern, Malern ebenbürtig zur Seite stellen. Hier blühete auch der zunftmäßige Meistergesang in diesen Zeiten blühenden Bürgerthums. Die ritterlichen Heldengesänge und das Minnelied waren längst verstummt, und anstatt dessen erhoben jetzt die ehrbaren Meister ihre rauhe ehrliche Stimme zum Gesang. Sind auch die Lieder, die sie gedichtet und gesungen, großentheils ohne poetischen Werth, so freut uns doch die dem Gemeinen abholde, ernste Beschäftigung, die zur Nahrung für Geist und Herz ward.

Der vorzüglichste aller Meistersänger war der ehrliche Nürnberger Schuster Hans Sachs, ein Mann von höchst fruchtbarem dichterischen Genie, dessen Gedichte (nach seiner eigenen Versicherung mehr als sechstausend) sich trotz der oft ungehobelten Sprache durch eine höchst gemüthliche und sinnreiche, oft witzige Erfindung auszeichnen. Wir entnehmen einem seiner Gesprächspiele die folgenden Reime, in welchen er die Vorzüge der Malerei schildert:

Vermag auch Beil und Meißel viel,
Schwach sind sie gegen den Pinselkiel.
Er bringt nicht nur Häuser und Städte hervor,
Thürmt Schlösser und schwindlichte Warten empor —
Nein, was im Anfange Gott erschuf
Durch seines göttlichen Wortes Ruf,
Das schafft der Maler zu aller Zeit:
Gras, Laubwerk, Blumen auf Feld und Haid,
Den Vogel, wie in der Luft er schwebt,
Des Menschen Antlitz, als ob er lebt.
Die Elemente beherrscht er all,
Des Feuers Wuth, des Meeres Schwall.
Den Teufel malt er, die Höll' und den Tod,
Das Paradies, die Engel und Gott,
Das macht er durch Farben, dunkel und klar,
Mit geheimen Künsten euch offenbar.
Das hebt sich mächtig durch die Schattirung,
Nach einer schön entworfnen Visirung.
Er kann Euch Alles vor Augen stellen,
Nicht deutlicher könnt ihr es je erzählen.
Drauf muß er beuten Tag und Nacht,
In Traumgebilden sein Geist stets wacht.
Er ist an Phantasieen reich
Und fast dem kühnsten Dichter gleich;
Um alle Dinge weiß er wohl,
Weil er sie alle bilden soll.
Wer zu allen Dingen hat Schöpferkraft,
Den rühmt die höchste Meisterschaft.

Auch Strasburg mit der Nachbarstadt Colmar war ein wichtiger Sitz deutschen Bürgerthums, und Ulm erfreute sich damals eines Wohlstandes, einer Blüthe, die ihm in spätern Tagen völlig verloren ging.

Wenn die Erzeugnisse der deutschen Kunst im fünfzehnten Jahrhundert hinter den gleichzeitigen italienischen Schöpfungen zurückstehen, so darf man, um gerecht zu sein, nicht vergessen, daß den Italienern damaliger Zeit durch ihre nahen Beziehungen zum klassischen Alterthum die Augen für das Ewigschöne geöffnet waren. Diese Beziehungen fehlten in Deutschland fast ganz. Die Kunst galt nur als ein verfeinertes Handwerk und gab dem, der sie ausübte, keinen Anspruch auf eine höhere Lebensstellung, wie dies in Italien der Fall war,

während man den Gelehrten schon mehr auszeichnete. Darum schrieb Albrecht Dürer von Venedig aus an seinen Freund Pirkheimer: „O wie wird mich nach der Sonne frieren! Hie bin ich ein Herr, daheim ein Schmarotzer!“ — Eine gerechtere Würdigung ward den Künstlern selbst in den Niederlanden zu Theil, wo der lebhafte Verkehr mit südlichern Ländern die reichen Kaufherren mit den dort herrschenden Lebensansichten vertrauter machte, und wo mit der Einbürgerung fremder Sitten und fremder Prachtliebe zugleich die Kunst zum Bedürfniß wurde.

Berücksichtigen wir die geringe Theilnahme, welche den Bestrebungen der großen Meister Deutschlands, eines Dürer, Holbein und Peter Vischer von Seiten der höhern Stände, sowohl geistlicher wie weltlicher, entgegen getragen wurde, so erscheinen ihre Leistungen um so bewunderungswürdiger. Keine Begünstigung der äußern Umstände, wie sie den Künstlern Italiens vielfach zu Theil ward, kam ihnen zu Hülfe. Von keiner fürstlichen Gunst wurden sie der Sorgen des äußern Lebens überhoben, und dennoch errangen sie einen Platz in der Culturgeschichte, der ihnen weder durch die gleichzeitigen großen Erscheinungen in andern Ländern, noch durch spätere Leistungen deutscher Kunst beeinträchtigt werden kann.

Bereits in einem früheren Kapitel (I. Bändchen, S. 103) haben wir jener kölnischen Malerschule gedacht, deren bedeutendste Vertreter die Meister Wilhelm und Stephan waren. Die spätern Kölner Maler lassen ganz entschieden den Einfluß der flandrischen Schule erkennen, namentlich Bartholomäus de Bruyn, der 1536 den Hochaltar der Stiftskirche zu Xanten malte, und mehrere andre, deren Namen unbekannt geblieben sind. In Westphalen zeigen sich ebenfalls vielfache Elemente der niederländischen Kunst, theils in reinerer Aufnahme, theils in besonderer Umgestaltung. Hier ist besonders das Werk eines unbekannten Meisters, der im Jahre 1465 gemalte Altar des Klosters Liesborn (bei

Münſter), von dem jedoch nur noch Bruchſtücke übrig ſind, ferner ein Meiſter, Jarenus von Soeſt, hervorzuheben, deſſen Hauptwerk die Tafeln eines Altars mit Scenen aus dem Leben Chriſti (auf dem Hauptbilde die Paſſion), im Berliner Muſeum, bilden.

Ungleich bedeutender entfaltete ſich die Wirkſamkeit der ſchwäbiſchen und fränkiſchen Schule. Beſonders waren Ulm, Augsburg und Nürnberg Wohnſitze bedeutender deutſcher Maler.

Einer der erſten, uns namentlich bekannten Meiſter, die den Stil der niederländiſchen Malerſchule in die ſchwäbiſche eingeführt, iſt Friedrich Herlen aus Nördlingen. Sein Geburtsjahr iſt unbekannt; 1455 hat er ſich nach alten Berichten in Ulm aufgehalten, 1467 iſt er als ein Meiſter, „der mit niederländiſcher Arbeit umgehen kann", nach Nördlingen berufen worden und 1491 als „Stadtmaler" daſelbſt geſtorben. In der S. Georgskirche in Nördlingen iſt ſein älteſtes, uns bekanntes, durch ſeine Namensunterſchrift beglaubigtes und zugleich ſein umfangreichſtes Werk, der Hauptaltarſchrein mit Holzſkulpturen, vier großen und zwölf kleinen gemalten Tafeln vom Jahre 1462—1466, welche Tafeln gegenwärtig an einer Wand des hohen Chors aufgeſtellt ſind.

Von einer ungleich größeren Bedeutung und Wirkſamkeit iſt ein zweiter ſchwäbiſcher Meiſter, Martin Schongauer oder Martin Schön (zwiſchen 1420 und 1499 lebend), einer der ausgezeichnetſten Künſtler ſeiner Zeit, welcher, wie es ſcheint, zu Augsburg geboren, dann in niederländiſcher Schule gebildet, in der ſpätern Zeit ſeines Lebens zu Colmar anſäſſig war und bei ſeinen Zeitgenoſſen ſich eines Ruhmes erfreute, der weit über den in Deutſchland üblichen Ruf eines geſchickten Kunſthandwerkers hinausreichte. Meiſter Martin's berühmtes Oelbild, die Madonna im Roſenhag in der Martinskirche zu Colmar, und das Altarwerk aus dem Antoniterkloſter zu Iſenheim, welches ſich in der Bibliothek oder dem Collège zu Colmar befindet, zeigen eine meiſt edle, oft ſelbſt großartige Compoſition, freilich auch eine ſcharfe, eckige, magere Zeichnung und eine ſtarke Beimiſchung oberdeutſcher

Trachten. In seinen Kupferstichen nahm er zuerst die Erscheinungen des realen Lebens, zum Theil selbst in derber komischer Weise in das Gebiet der Darstellung auf. Zwei Selbstportraits, in der Gallerie zu Siena und in der Münchener Pinakothek, zeigen ihn auch als Portraitmaler. Das Gefühl der Bedeutsamkeit dieses Künstlers durchdrang seine Zeitgenossen so lebhaft, daß er nicht nur in Steuerbüchern als „Pictorum gloria" (der Maler Ruhm) bezeichnet, sondern auch der Ehre theilhaft wurde, als Erfinder der Kupferstichkunst zu gelten.

Der dritte namhafte Meister dieser Zeit und Mitarbeiter am Ruhme der schwäbischen Malerschule ist Bartholomäus Zeitbloom, der ums Jahr 1447 geboren sein mag und bis 1517 erwähnt wird; von seinen Lebensverhältnissen ist fast nichts bekannt. Ein Bildniß von ihm in einem seiner Werke von 1497 läßt ihn als einen Mann von etwa fünfzig Jahren erscheinen. Die frühesten, ihm aber wohl mit Unrecht zugeschriebenen Arbeiten reichen bis zum Jahre 1463 und 1468, finden sich in der Georgenkirche zu Nördlingen und weisen auf einen Zusammenhang mit Friedrich Herlen hin. Später lebte Zeitbloom in Ulm, wo sein Name in Steuerbüchern und Bürgerverzeichnissen von 1484 bis 1517 gefunden wird. Bereits 1483 hatte er eine Ulmerin zur Frau genommen, die Tochter des Malers Hans Schülein daselbst, zu dem er auch, wie es scheint, im Verhältniß eines Schülers gestanden hat. In Zeitbloom's Bildern herrscht viel Würde und Gemüth, der Ausdruck ist schlicht und bieder, nicht ohne ideale Schönheit. Seine Compositionen sind einfach, die Bildung seiner Antlitze fein und ansprechend, der Fleischton zart, klar und röthlich. Seine wichtigsten Gemälde finden sich in der Abelschen Sammlung zu Stuttgart. Ein Werk von einfacher Größe und rührender Innigkeit des Ausdrucks ist eine Tafel im Museum zu Berlin, zwei Engel mit dem Schweißtuch der Veronica darstellend. Bedeutend ist auch der prächtige Hochaltar zu Blaubeuren und das Frescobild des Täufers an der Giebelwand derselben Kirche, welche wenigstens zum Theil von der Hand Zeitblooms herrühren.

Der Ulmer Schule gehört auch noch der liebenswürdige, empfindungsvolle Martin Schaffner (thätig von 1508 bis 1535) an, ein Schwager Zeitbloom's. In seinen Werken tritt uns eine Wärme und Weichheit des Gemüths, ein Seelenschönheitssinn (wie E. Förster sagt) entgegen, den wir selbst bei größern Meistern vergeblich suchen. In den Formen ist nichts mehr von der alten Magerkeit, in den Bewegungen nichts Unbeholfenes, Steifes zu finden; das Angesicht hat ein volles, weiches Oval, die Hände sind naturgetreu und schön; aus den Falten der Gewandung verschwinden die zickzackigen Linien, und fließend folgen die Gewänder der Gestalt und Bewegung. Seine bedeutendsten Werke sind: Darstellungen aus dem Leben Jesu (1515) zu Schleißheim; die Tafeln des Altars im Chore des Ulmer Münsters (1521) und vornehmlich vier Tafeln aus der Geschichte der Maria (1524) in der Pinakothek zu München; Anderes in der Moritzkapelle zu Nürnberg, in der kaiserl. Galerie zu Wien u. s. w.

Neben Ulm war das reiche, prächtige Augsburg ein zweiter Mittelpunkt der schwäbischen Kunst und zugleich die Pflanzstätte der Holbein'schen Malerfamilie, welcher Deutschland einen seiner herrlichsten Meister, Hans Holbein den Jüngern, verdankt. Der Großvater desselben, Hans Michael Holbein, ein tüchtiger Meister im Sinne jener Zeit, der bereits 1459 für die Fugger malte, hinterließ zwei Söhne, Hans und Siegmund, welche sich gleichfalls der Malerkunst widmeten. Der Erstere, in der Kunstgeschichte den Namen: Hans Holbein der Aeltere führend, (etwa 1460 geboren), war zuerst in seiner Vaterstadt, dann seit 1504 in Basel thätig, wo er 1523 starb. Er scheint zeitweis nach seiner Vaterstadt zurückgekehrt zu sein, auch seine Familie längere Zeit daselbst gelassen zu haben. Er war der Schwiegersohn des gleichfalls wohlberühmten Malers Hans Burgkmair, der, 1472 zu Augsburg geboren, in Bezug auf kunstgerechte Ausführung und handfertige Geschicklichkeit eine sehr beachtenswerthe Stellung einnimmt und sich hauptsächlich durch eine Menge von Zeichnungen zu Holzschnittwerken, nament-

lich zum „Triumphzug Kaiser Maximilian's“ und zum „Weißkunig“ bekannt gemacht hat.

Einen ungleich höhern Rang als alle diese nimmt Hans Holbein der Jüngere, ein Sohn des ebengenannten Hans Holbein des Aeltern, ein.

Neunzehntes Kapitel.

Hans Holbein der Jüngere,

nächst Dürer der größte unter den ältern deutschen Malern und jenen noch im Portrait übertreffend, berühmt auch als Zeichner, Architekt und Formschneider, wurde zu Augsburg 1498 oder 1497*) geboren und lernte seine Kunst bei seinem Vater, Hans Holbein dem Aelteren, den er als Maler sehr bald übertraf. Er ist in Bezug auf frühe Reife der künstlerischen Gaben gewiß eine der seltesten Erscheinungen, die in der Geschichte vorkommen. Schon im zartesten Knabenalter muß sein Talent unzweifelhaft hervorgetreten sein; denn in einem noch vorhandenen Bilde seines Vaters, welches dessen Familie, darstellt, zeigt der Vater auf den kleinen, dickköpfigen, etwa sechsjährigen Hans, als wollte er sagen: Das ist Einer! Gebt Acht! —

Das erste beglaubigte Bild von seiner Hand ist mit der Jahreszahl 1512 bezeichnet, also im vierzehnten Jahre gemalt. Es stellt das Christkind zwischen Mutter und Großmutter dar, wie es gehen lernt. Mit welcher

*) Ein von ihm selbst gezeichnetes Bildniß, jetzt im Berliner Kupferstichkabinet, hat die Jahreszahl 1511 und: 14 (Jahr alt). Auf einem andern Bildniß, das jedoch nicht mehr existirt und nur durch einen Kupferstich bekannt ist, hat er neben der Jahrzahl 1543 sein Alter auf 45 Jahre angegeben.

Sicherheit und Festigkeit thut es seinen ersten Schritt! Die Neuheit und Naivetät dieser Auffassung verräth bereits die Sicherheit, mit der der jugendliche Künstler seinerseits die ersten Schritte auf der Künstlerlaufbahn wagte. (Das Bild befindet sich in der städtischen Gallerie zu Augsburg; früher stand es, als eine Stiftung der Veronica Welser, im Kapitelsaal des Katharinenklosters auf dem Altar).

In Basel, wohin Holbein seinem Vater folgte, machte er die Bekanntschaft des gelehrtesten Mannes seiner Zeit, des berühmten Holländers Erasmus von Rotterdam, der sich dort aufhielt, um seine Werke drucken zu lassen. Er malte denselben mehrmals, schnitt auch sein Bildniß in ganzer Figur in Holz und erhielt demnächst von ihm ein Empfehlungsschreiben an den Kanzler Thomas Morus in England, wohin er sich 1526 wendete, da ihn ebenso wie seinen großen Kunstgenossen Dürer daheim eine böse Frau plagte.*)

Morus nahm ihn in sein Haus auf und beschäftigte ihn gegen drei Jahre lang, lud darauf den König Heinrich VIII. zu sich und hing alle Gemälde Holbein's in einer Halle auf. Der König, überrascht und entzückt von dem Anblicke, rief aus: „Lebt der Künstler noch, und ist er für Geld zu haben?“ Morus stellte denselben vor; der König nahm ihn in seine Dienste und belohnte ihn reichlich. Wie sehr er dessen Verdienste schätzte, beweist die Antwort, die er einem Lord gab: „Ich kann aus sieben Bauern sieben Lords machen, aber keinen Maler Holbein.“ — Dieser besuchte wohl hin und wieder seine zweite Vaterstadt Basel, wo er als Stadtbaumeister mit 50 Gulden Gehalt angestellt war, und seine dort lebende Familie, blieb aber, diese Ausflüge abgerechnet, großentheils mit Bildnißmalerei beschäftigt, in England, wo er (in London) 1554 an der Pest starb.

*) Was Holbein's nicht eben beneidenswerthe Eheverhältnisse betrifft, so mag er, wie fast aus einem von ihm gemalten Portrait seiner Ehegattin hervorgehen könnte, selbst nicht ganz ohne Schuld gewesen sein. Möglich, daß seine Ehehälfte wohl langes Haar, aber nur kurzen Verstand hatte und in dessen Folge ihren Mann nicht zu würdigen verstand.

Holbein war ein lebensfrischer, dem Genusse leicht zugänglicher Künstler, ohne jedoch, wie der böse Leumund sagte, der Schlemmerei ergeben zu sein. Wenn er in seinem Hause (als er noch in Basel seinen Wohnsitz hatte) das frische Leben, dessen er bedurfte, nicht fand, so suchte er es anderswo, und in mancher Schenke mag er wohl nicht immer die gewählteste Gesellschaft getroffen haben. Es haben sich manche Anekdoten, die auf sein joviales Leben Bezug haben, von Munde zu Munde fortgepflanzt: ob sie wahr sind, bleibe dahingestellt. Einmal soll er eine Zechschuld dadurch getilgt haben, daß er die Darstellung eines Bauerntanzes malte. Ein ander Mal, als er den Auftrag erhalten, die Apotheke auf dem Fischmarkt in Basel mit Wandmalereien zu verzieren, und bei dieser Arbeit von seinem Auftraggeber etwas scharf controlirt wurde, täuschte er dessen Wachsamkeit durch den sinnreichen Einfall, daß er, um ungestört in der nahegelegenen Fischerschenke sich an gutem Landwein erfreuen zu können, unterhalb des Gerüstes seine herabhangenden Beine naturgetreu an die Wand malte, welches Hülfsmittel jedoch nur kurze Zeit von Erfolg war.

Werfen wir einen Blick auf Holbein's Selbstportrait, so spricht sich allerdings kräftige Sinnlichkeit, genußfähig und zum Genießen bereit, in den breiten Fleischpartien der vollen Backen, des runden Kinnes und des starken Halses aus; aber der Hang zum Wohlleben, das Gefallen an lustiger Gesellschaft, an Wein und schönen Mädchen wird überwacht von einer denkenden Stirn, unter welcher zwei kluge, helle und freundlich-milde Augen sich öffnen.

Ueberblickt man die ausgedehnte Wirksamkeit des Meisters, so erstaunt man über den Umfang seines Talents und über die Freiheit, mit der er über die Form gebot, ohne dem Gefühl Abbruch zu thun. Mit Lust entwarf er Scenen aus dem Leben, mit Ernst und Tiefsinn behandelte er historische, religiöse und poetische Gegenstände, wobei nicht selten Spott und Laune seiner Phantasie Flügel gab; mit unnachahmlicher Naturtreue malte er Bildnisse und wußte Seele und Charakter in wenigen Linien zu zeichnen. Trefflich sagt Ernst Förster (Gesch. d. deutschen Kunst, II. 229): „Der Grundzug

seines hellglänzenden Kunstgeistes ist die dem deutschen Volkscharakter vorzugsweise eigene Wahrhaftigkeit, die nicht auf halbem Wege zur Wahrheit stehen bleiben mag und selbst vom Ideale sich abwendet, wenn ihm darin die lebendige Wärme, die überzeugende Kraft zu fehlen scheint. Begabt mit dem feinsten Gefühl für die Merkmale des Lebens in der Natur wußte er nicht allein den Formen in ihren zartesten Schwingungen zu folgen, sondern ebenso die Wirkung der Farbe in ihren tausendfältigen Abstufungen mit harmonischer Auflösung aller Gegensätze in scheinbar höchster Einfachheit wiederzugeben, wodurch vor Allem seine Bildnisse ihren unvergleichlichen und unschätzbaren Werth erhalten." —

Mehrere bedeutende Andachtsbilder aus Holbein's früherer Zeit besitzt die Augsburger Gallerie und die Pinakothek in München. Sodann kommen die Arbeiten in der Gallerie zu Basel, darunter mehrere Portraits und ein Ecce homo vom Jahre 1521, in welchen sich schon eine vollendete Meisterschaft bekundet. In dieselbe Zeit fallen zwei treffliche Tafeln im Münster zu Freiburg, die Geburt Christi und die Anbetung der Könige enthaltend. Vor Allem aber wichtig ist die berühmte, in der Darstellung höchst vollendete Passion, aus acht Bildern (Feldern) bestehend (1520—25) in der öffentlichen Sammlung zu Basel.

Eine köstliche Perle besitzt ferner das Dresdener Museum in Holbein's Madonna mit der Familie des Baseler Bürgermeisters Meyer, ein Bild, das, wie Jul. Mosen treffend bemerkt, den Höhepunkt der deutschen Malerei bezeichnet, wie die sixtinische Madonna Raphael's als der Gipfel der italienischen erscheint. „Wie die italienische Kunst in der sixtinischen Madonna groß im idealen Geiste, so ist hier die deutsche tief im innigen Gemüthe zur Erscheinung gebracht." Wir sehen die Königin des Himmels mit dem Christkinde auf dem Arme, in einer muschelförmig gleichsam zur Glorie sich bildenden Nische, nicht in Wolken thronend wie Raphael's Madonna, sondern in friedlich versöhnender Vereinigung des Göttlichen mit dem Menschlichen auf demselben Boden und

demselben Teppich, auf welchem die anbetende Familie kniet. Es liegt in dieser unmittelbaren Verbindung des Erhabensten mit dem Irdischen, in dieser gegenseitigen Uebereinstimmung ein frommer, keuscher Ernst, wie ihn nur die Kunst unsrer Väter darzuthun vermochte.

Bürgermeister Meyer war, als die Reformation in Basel bereits festen Fuß gefaßt, der katholischen Kirche treu geblieben und mußte deßhalb mit seiner Familie mehrmals die Heimath verlassen. Ob dieses Bild aus dem Jahre 1526 oder 1529 stammt, ist ungewiß. Ebenso giebt es hinsichtlich der Deutung des Bildes verschiedene Ansichten und Vermuthungen. Eine Sage berichtet, die Familie Meyer habe die heilige Jungfrau angefleht, eines ihrer Kinder, das erkrankt war, zu heilen; darauf habe die Himmelskönigin das kranke Kind auf ihre Arme genommen und einstweilen das Christkind auf den Boden gesetzt, mit welchem nun der zur Familie gehörende Knabe spielt. Wir bedürfen jedoch solcher Deutungen nicht, um uns an dem Ernst der Auffassung, an der lebendigen Naturwahrheit, an der warmen Innigkeit und treuherzigen Gesinnung, die uns aus diesem Bilde anspricht, immer aufs Neue zu erwärmen. — Eine gleichzeitige Wiederholung ist im Besitz der Frau Prinzessin Elisabeth von Hessen.

Einen wesentlichen Theil seines Ruhmes verdankt Holbein seinem Talent als Bildnißmaler, und es wird wenige Sammlungen von Bedeutung geben, die nicht derartige Arbeiten seiner Hand aufweisen, ausgezeichnet alle durch unvergleichlich schlichte und wahre Schilderung des Lebens, durch edle Einfachheit des Sinnes, liebevolle Vollendung und großartige Freiheit der Behandlung. Außer zahlreichen in England vorhandenen Bildnissen seiner beiden Gönner Erasmus von Rotterdam und Thomas Morus, sowie des Königs Heinrich VIII. (vom Jahre 1530) und dem großen Gemälde der königlichen Familie in Kensington-Palace, zu welchen noch 89 gezeichnete Bildnisse von Personen aus dem königlichen Hofstaate hinzukommen (jetzt in der königlichen Sammlung in Windsor), nennen wir hier noch das juwelierartig fein ausgearbeitete Portrait des Goldschmieds Morett (Dresdener

Gallerie), das des Kaufmanns Gyſin von Baſel (Berliner Muſeum), das der Anna von Cleve (Louvre) u. ſ. w.

Ein Werk, in welchem ſich die kühnſte Poeſie und zwar ganz im deutſchen Charakter der Zeit ausſpricht, iſt ſein berühmter Todtentanz, wahrſcheinlich in den erſten Jahren ſeines Baſeler Aufenthaltes entſtanden, eine Bilderfolge tiefſinnigen Ernſtes und hohnlachenden Humors, in der er die Zerbrechlichkeit des menſchlichen Lebens und die Gleichheit Aller vor der Macht des Todes zur Anſchauung bringt. Dem Kaiſer drückt der Knochenmann ſeine Krone in den Kopf, während er Rath holen und Recht ſprechen will; dem König kredenzt er beim Mahle die goldene Schale; den Kurfürſten hindert er wohlzuthun, den Richter, ſich beſtechen zu laſſen; die Kaiſerin, die in Gepränge mit glänzendem Gefolge einhergeht, führt er unerkannt in die offene Grube; die Königin, die ihn durchſchaut und fliehen will, reißt er mit Gewalt aus ihrem Palaſt und giebt dem Arzte, der ihm wehren will, einen Tritt vor den Leib. Leiſe ſchiebt er den Papſt, dem der Kaiſer den Pantoffel küßt, vom Thron, und kümmert ſich nicht darum, ob ihm ein Teufel die Fauſt oder ein andrer die Bulla Sanctorum vorhält. Den Biſchof, der ſeine Heerde weidet, führt er tanzend hinweg; vor dem feiſten Abt erſcheint er ſelber als Biſchof und holt ihn in ſeinen Schafſtall mit Gewalt; dem Prieſter, der das Sakrament zum Sterbenden trägt, dient er mit Glocke und Laterne als Sakriſtan, und den Bettelmönch packt er, wie er mit gefülltem Sack in ſein Kloſter zurückkehrt. Mit dem Strohkranz um den kahlen Schädel führt er die fromme Priorin zur Hochzeit, und der lüſternen Nonne, die vom Gebet nach dem Verführer ſich umſieht, löſcht er Altar- und Lebenslicht aus. Keine Waffen beſtehen wider ihn: er zertrümmert Helm und Schild und durchbohrt den Krieger trotz Stahl- und Eiſenkleid. Den rechnenden Wucherer überfällt er, die lachende Braut ſchmückt er mit der Todtenbeinkette, das Kind reißt er vom eben fertig gekochten Brei, dem Krämer geht er zu Leibe, wie er ſeine Waare zu Markte trägt, den Blinden führt er betrügeriſch auf ſteinigen Pfad, dem emſigen Landmann erſchlägt er die Pferde vor dem Pfluge,

und nur um den Elenden, Aussätzigen, an dem alle Welt scheu vorübergeht, kümmert er sich nicht. Aber nicht nur die Unschuldigen überrascht er inmitten von Lust und Arbeit: mit gleicher Habgier fällt er über die Bösen, den Räuber, den Wollüstling, den Schlemmer, den Spieler her. Eine Reihe einleitender Bilder schildern die Geschichte des ersten Aeltern-paares und dessen erste Bekanntschaft mit dem Tode, während im Anhang Liebesgötter und ein Bild der Auferstehung den Trost andeuten, der dem Menschen in seiner Sterblichkeit geblieben ist.

Diese von Holbein gezeichneten Holzschnitte erschienen zuerst zu Lyon im Jahre 1538 und wurden nachmals in einer großen Menge von Nachbildungen verbreitet. Die Originalblätter sind jetzt selten, obwohl davon wohl viele Tausend abgezogen sein mögen. Noch seltener sind Exemplare der im gleichen Jahre herausgegebenen 90 Holbein'schen Illustrationen zu den Geschichten des alten Testaments unter dem Titel: Historiarum veteris Testamenti icones, von welchen sich prächtige Probeabdrücke in der Baseler Bibliothek finden. Auch dieses Bibelwerk, obwohl weniger bekannt, ist eine Perle im Ruhmeskranze unsers Meisters.

Ein andres Werk, voll Geist und Humor, welches Veranlassung gab, daß Holbein mit dem gelehrten Erasmus näher befreundet wurde, sind seine Illustrationen zu dem satyrischen, seiner Zeit sehr verbreiteten Buche „Encomium moriae" (Lob der Narrheit), in welchem Erasmus die Schwächen der Menschen mit viel Witz geißelt. Holbein kam eines Tags auf den Einfall, mit der Feder Randzeichnungen einem Exemplare des Buches beizufügen, nachdem er sich von einem Schulmeister seiner Bekanntschaft dessen lateinischen Text hatte erklären lassen. So entstanden jene 83 Bildchen, mit deren Nachbildungen man spätere Ausgaben des Buches geschmückt hat. Der erwähnte Schulmeister, Namens Oswald Müller, legte das mit Holbein's Randzeichnungen gezierte Exemplar dem Verfasser vor und Erasmus hatte große Freude daran. Besonders ergötzte ihn sein eigenes Bildniß, welches einer Stelle beigefügt war, in der der Verfasser von sich selbst

spricht. Um den Scherz zu erwidern, schrieb er unter eine andre Figur, einen Zecher darstellend, der ein Mädchen umarmt, den Namen „Holbein", und schickte das Buch dem genialen Zeichner wieder zu.*)

Noch erwähnen wir der Gemälde, welche Holbein im Hause der Hansa ausführte, und die in freier, ausdrucksvoller Allegorie den Triumph des Glückes und den der Armuth darstellen. Leider sind diese untergegangen und nur in einigen gestochenen Blättern uns erhalten worden. Sie geben Zeugniß von der wunderbaren Vielseitigkeit des seltenen Meisters. Vorbilder waren ihm bei dieser Arbeit die italienischen Meister. Ob Holbein selbst in Italien gewesen, ist zweifelhaft; dagegen steht fest, daß viele seiner Werke theils an Mantegna, theils an Lionardo da Vinci, vornehmlich aber an Raphael und Giulio Romano erinnern.

Als ein tüchtiger Nachfolger Holbein's im Fache der Portraitmalerei ist Christoph Amberger, 1490 in Nürnberg geboren, später in Augsburg thätig, anzuführen, als ein weniger bedeutender Hans Asper von Zürich.

---

*) Ueber das „Lob der Narrheit" lachte selbst Papst Leo X. herzlich, obgleich die Päpste darin keineswegs geschont sind, und sagte nur, als er das Buch gelesen: „Der Verfasser hat auch das Seinige!" und selbst der strenge Cardinal Ximenes antwortete den Tadlern und Feinden des Erasmus: „Macht es entweder besser, oder lasset diejenigen machen, welchen Gott das Talent dazu gab." — Luther nannte den freimüthigen, aber ebenso vorsichtigen und behutsamen Erasmus öfters den „Buben in der Haut." — Erasmus, eines der rüstigsten Werkzeuge zur Beförderung des Reformationswerkes, obgleich er an demselben aus Abneigung gegen alle Händel keinen unmittelbaren Antheil nahm, (geb. 1467, gest. 1536) besaß eine so unüberwindliche Liebe zur Freiheit und Unabhängigkeit, daß er alle Anerbietungen zu Stellen und Würden von Seiten der Fürsten ausschlug und dabei zu äußern pflegte: „Die Gelehrten sind wie die niederländischen Tapeten mit den großen Figuren, die ihre Wirkung nur in der Ferne behaupten." — Er hätte sonst eine große politische Rolle spielen können. Selbst den vom Papste Paul III. dargebotenen Purpur schlug er aus. Nur eine kurze Zeit lang war er Professor in Oxford.

Zwanzigstes Kapitel.

Die fränkische Malerschule. Michael Wohlgemuth. Albrecht Dürer und sein Nachfolger.

Gleichzeitig mit den schwäbischen Malern entwickelten die fränkischen, namentlich die nürnberger Künstler eine überaus rege Thätigkeit. Der erste bedeutende Meister dieser Schule ist Michael Wohlgemuth (1434—1519). Bei großem Talent zeigt sich in den Werken dieses Meisters die Absicht, scharf und entschieden zu charakterisiren, zumeist noch in auffälliger Einseitigkeit. Ohne sich einer eigentlich naiven Auffassung des Lebens hinzugeben, weiß er in denjenigen Gestalten, die eine idealere Bedeutung haben, namentlich in seinen Madonnen, die Grundzüge einer höhern Würde und Schönheit bisweilen glücklich auszudrücken, während er da, wo das Gemeine und das Schlechte vorzustellen war, mit Absicht an karikirter Häßlichkeit festhält. Er war, in Nürnberg geboren und dort bis an seinen Tod thätig, der Lehrer Albrecht Dürer's. Sein Hauptwerk ist der Altar in der Marienkirche zu Zwickau vom Jahre 1479, eine ausgedehnte Schilderung des Lebens und Leidens Christi, die aber, wie die meisten Werke Wohlgemuth's, in ihren Einzelheiten viel Häßliches, Abstoßendes enthält. Er war zugleich, wie die meisten Künstler seiner Zeit, Holzschneider und Kupferstecher und zierte unter Anderm die Nürnberger Chronik (1493) mit Holzschnitten. Merkwürdig erscheint es, daß der einzige bedeutende Lehrling, der aus Wohlgemuths Werkstatt hervorgegangen ist, Albrecht Dürer, weder in seinen früheren, noch in seinen spätern Werken einen einzigen Zug der Art und Weise seines Meisters zu erkennen giebt, wenn man die oft zur Rohheit verzerrte Derbheit und Unschönheit, die einmal ein unvermeidliches Eigenthum der Mehrzahl unter den deutschen Künstlern dieser Zeit ist, nicht in Anschlag bringt.

Albrecht Dürer,

über welchen der große Raphael sein Urtheil in den Worten zu erkennen gab: „Wahrlich, dieser Deutsche würde uns Alle übertreffen, wenn er wie wir die Meisterwerke der Kunst vor Augen hätte!“ —, war zu Nürnberg am 20. Mai 1471 geboren, als Sohn eines Goldschmieds, der aus Ungarn eingewandert war. Der goldene Boden des Handwerks scheint sich bei dem Vater weniger durch überflüssigen Wohlstand, als durch einen reichen Segen von Kindern, achtzehn an der Zahl, unter welchen Albrecht das dritte war, bethätigt zu haben. Der Knabe wuchs zur Freude seiner Eltern heran; von seinen Geschwistern erreichten nur noch zwei Brüder das männliche Alter. Im Hause der Eltern waltete einfache Sitte und Frömmigkeit, die auf das weiche, empfängliche Gemüth des Sohnes nachhaltig einwirkten.

Den Lehren des Vaters, „dessen höchstes Begehren war, daß er seine Kinder wohl aufbrächt, damit sie vor Gott und Menschen angenehm würden,“ schenkte er die vollste Aufmerksamkeit, und der geweckte Sinn, den er jederzeit zu erkennen gab, veranlaßte die Eltern, ihn in die Schule zu schicken, eine Wohlthat, die unter den mittleren Ständen nicht allzu häufig vorkam.

Sein Vater hatte ihn zum Goldschmied bestimmt und nahm ihn nach zurückgelegter Schulzeit in die Lehre. Daß der junge Dürer bei seiner früh hervortretenden künstlerischen Begabung kein schlechter Lehrling gewesen sei, läßt sich wohl annehmen. Aber seine Neigung wandte sich bald einer andern Kunst, der Malerei zu und seinen beharrlichen Bemühungen gelang es, den Vater dahin zu bestimmen, daß er im Alter von fünfzehn Jahren dem berühmtesten Malermeister Nürnbergs, Michael Wohlgemuth, als Lehrling übergeben wurde.

Michael Wohlgemuth war ein rüstiger Arbeiter, aber eine nüchterne, prosaische Seele. Sein Geschäft blühte, und von weit und breit flossen ihm Bestellungen auf Altarwerke und Stiftungsbilder zu. Der größere oder geringere Grad künstlerischer Ausführung dieser Arbeiten hing wahrscheinlich

lediglich von der Summe Geldes ab, die dafür bedungen war, sodaß also für schlechten Lohn nur gemeine Gesellenarbeit geliefert wurde. Künstlerischer Ehrgeiz war dem biedern Wohlgemuth völlig fremd, was uns bei dem damaligen niedern Stande des in Deutschland herrschenden Kunstgeschmacks nicht befremden darf. War es doch den Bestellern solcher Bilder, sofern sie zu Geschenken für Kirchen und Kapellen bestimmt waren, weniger um eine künstlerische Ausschmückung des für die Aufstellung bestimmten Raumes zu thun, als um das eigene Seelenheil, dem man durch fromme Stiftungen aufhelfen wollte. Wohlgemuth wußte sich geschickt dem Geschmacke seiner Zeitgenossen anzubequemen und durch eine grelle Charakteristik dem Begriffsvermögen der großen Menge so nahe wie möglich zu rücken.

Was konnte Albrecht Dürer in solcher Schule gewinnen? Nicht viel mehr als eine größere Uebung im Zeichnen, das Bereiten der Farben, das Zurichten der Leinwand oder der Holztafeln und die Handhabung des Pinsels. In den Aufzeichnungen aus seinem Leben bemerkt er, daß er von den „Gesellen" seines Meisters viel zu leiden gehabt habe, und er wird froh gewesen sein, als er nach beendigter Lehrzeit seine Wanderjahre antreten konnte.

Die Zeit seiner Wanderschaft scheint eine glückliche Periode seines Lebens gewesen zu sein. Um Ostern 1490 zog er aus Nürnberg. Vier Jahre lang als wandernder „Geselle" sich selbst überlassen, aus den engen Banden des Herkommens, der Familie, der Lehre befreit, von Ort zu Ort streifend, fand Dürer jetzt reiche Gelegenheit, sich weiter zu entwickeln. Durch den reichen Süden wanderte er nach dem Rhein: 1491 arbeitete er in Basel; 1492 in Colmar, wo die Hinterlassenen Meister Martin Schongauer's noch seßhaft waren und ihn freundlich aufnahmen. Später trat er in Straßburg bei einem Meister der Malerkunst in Arbeit. Von seiner Thätigkeit während dieser Wanderjahre sind nur noch wenige Spuren vorhanden. Das Museum zu Basel besitzt ein mit dem Monogramm Dürer's und der Jahreszahl 1491 bezeichnetes Gemälde, auf zwei Tafeln die Anbetung der Könige

darstellend. Aus demselben Jahre stammt vermuthlich eine Handzeichnung in der Albertinischen Sammlung zu Wien, darstellend drei geharnischte Reiter, in einem engen Felsenthale von Todtengerippen angefallen *).

Als Dürer in sein väterliches Haus zurückkehrte, hatte der Vater bereits Sorge getragen, den Sohn anständig zu verheirathen. Die gute alte Zeit verfuhr in Bezug auf Ehebündnisse meist praktisch und folgte dabei den Gesetzen der Klugheit und Vernunft. Die Herzensneigung blieb dabei ziemlich unberücksichtigt, und die Originale zu den romantischen Erzählungen neuerer Dichter von altdeutschen Jungfrauen, wie des Goldschmieds Töchterlein und anderen, mögen nicht allzuhäufig gewesen sein. Die Abgeschlossenheit des häuslichen Lebens brachte es mit sich, daß in der Regel erst, nachdem der Handel zwischen den Eltern abgeschlossen war, der Bräutigam die nähere Bekanntschaft mit der Braut machte. So ging es auch unserm Albrecht und er fügte sich in den Willen seines Vaters, wohl nicht ahnend, daß die ihm zur Lebensgefährtin bestimmte Jungfrau die Quelle häuslichen Unglücks werden sollte.

Agnes Frey war nach gewöhnlichen Begriffen keine schlechte Partie; denn ihr Vater, Hans Frey, gab ihr eine Mitgift von zweihundert Gulden. Auch war sie hübsch von Ansehn; aber, wie sich bald in der Ehe herausstellte, paßte ihr Charakter, ihr ganzes Wesen keineswegs zu der Persönlichkeit Dürer's: ihr liebloses, zänkisches Naturell, ihre niedrigdenkende Erwerbgier bereiteten dem trefflichen Meister viel trübselige Stunden, vergifteten ihm die Freuden des Lebens und waren nicht ohne Antheil an seinem frühzeitigen Tode.

In den ersten Jahren seiner Selbstständigkeit hatte Dürer Mühe, den nöthigen Lebensunterhalt zu erwerben. Größere Aufträge wurden dem noch unberühmten Künstler nicht zu Theil, und seine hauptsächlichste Beschäftigung scheint in Zeichnungen zu Holzschnitten bestanden zu haben, die für Flug-

*) v. Eye, Dürer's Leben. S. 34.

blätter, Büchertitel und Bücher Verwendung fanden. Um sich im Malen zu üben, mußte er sich selbst Aufgaben stellen. Da ihm das Portraitfach die nächste Aussicht auf Gewinn bot, so sehen wir, wie er theils zu seiner Uebung, theils aus kindlicher Zuneigung mehrmals seinen Vater malte (1497—98). Drei derartige Bildnisse sind noch vorhanden. Das eine, im Besitz des Herzogs von Northumberland, zeigt eine höchst lebendige Auffassung. Ein zweites, mit der Aufschrift:

„Das malt ich nach meines Vatters Gestalt,
Da er war siebenzig Jar alt" —

befindet sich in der Münchener Pinakothek, und ein drittes in den Uffizien zu Florenz. Ebendaselbst bewahrt man auch ein Selbstportrait des Künstlers vom Jahre 1498. Bekannter, als dieses, ist ein anderes Bildniß Dürer's, im Jahre 1500 von ihm selbst gemalt, gegenwärtig in der Münchener Pinakothek, welches die Nachricht gleichzeitiger Schriftsteller, daß Dürer einer der schönsten Männer seiner Zeit gewesen, vollkommen bestätigt.

Ungefähr in derselben Zeit entstanden die beiden Bildnisse der schönen Katharina Fürleger, der Tochter eines Nürnberger Patriziers, zuerst (1497) dargestellt in der Haustracht jener Zeit, Perlenschnüre im schönen, blonden Haar, und einen Zweig Männertreu in der Hand haltend (jetzt in der Speck'schen Sammlung zu Lützschena bei Leipzig), ein zweites Mal als Magdalena, indem der Maler ihre blonden Locken aufgelöst nieder auf die Schultern fallen ließ und dem weichen, schön gerundeten Gesicht durch gesenkte Augen einen andern Ausdruck verlieh (im Städel'schen Museum zu Frankfurt).

Diejenige Arbeit aber, mit welcher Albrecht Dürer im ersten Jahrzehnt seiner Meisterschaft seinem innersten Drange zum Großen und Bedeutsamen genügte, war das berühmte Holzschnittwerk, welches fünfzehn Darstellungen (in Folio) zur Offenbarung Johannis enthält. Auf diesen Blättern, die nach seinen Zeichnungen in Holz geschnitten wurden, entfaltete der Künstler die ganze Kühnheit seines Geistes, den Reichthum seiner Phantasie, die Energie seiner Zeichnung und jenen echt deutschen Zug, das Unergründbare zu durch-

dringen und ihm Gestalt zu verleihen. Die Welt war damals, am Vorabende der Reformation, von dunkeln Erwartungen erfüllt, harrte mit Spannung der Zukunft, wurde von tausend Ahnungen durchzuckt und bewegt. Die Apokalypse des Johannes in ihrer räthselhaften, geheimnißvollen Sprache war ganz geeignet, dem Künstler reichen Stoff zur Darlegung der innersten Gefühle und Erwartungen, welche die Zeit bewegten, zu geben, und dies erklärt auch den großen Erfolg, den Dürer's Werk hatte. Bis zum Jahre 1511 (die erste Auflage erschien 1498) wurden drei Auflagen mit deutschem und lateinischem Texte nöthig. Die ergreifendsten und gelungensten unter diesen Blättern sind: die apokalyptischen Reiter, unter deren Streichen auch Papst und Bischöfe dem Verderben anheimfallen, ferner die vier Engel vom Euphrat, welche den vierten Theil der Menschheit tödten, und der Erzengel Michael, der den Satan in Gestalt eines Drachen bekämpft.

Zahlreiche andre Zeichnungen für den Holzschnitt und eine Reihe von Kupferstichen gehören dieser Periode in Dürer's Leben an. Mancherlei häusliche Zerwürfnisse und Widerwärtigkeiten wurden dem Meister dadurch erträglich, daß er im Hause des Patriziers Wilibald Pirkheimer eine wohlwollende, freundschaftliche Aufnahme fand. Hier versammelten sich die Rathsherrn Stephan Baumgärtner, Hans Harsdörfer, Hans Volkamer, sämmtlich den angesehensten Familien der Stadt angehörend, der gelehrte Prior des Augustinerklosters Eucharius Carl, der weltgewandte, staatskluge, den Wissenschaften und Künsten wohlgeneigte Stadtschreiber Lazarus Spengler. Den Mittelpunkt der Theilnahme dieser Männer bildete das neuerwachte Studium des Alterthums, dem indessen ein lebendiges Interesse für alle Erscheinungen der Zeit, für alles bedeutsame Neue zur Seite ging. In diesem Kreise fühlte sich Dürer glücklich; hier empfing ihn Verständniß seines Denkens und Strebens; hier schöpfte er Belehrung, hier wurde ihm Freude und frischer Lebensgenuß zu Theil.

Der Entschluß, sich nach Italien, dem gelobten Lande der

Künste, aufzumachen, reifte bei Dürer ohne Zweifel in Folge der Anregungen, die ihm der Verkehr in Pirkheimer's Hause gab. Pirkheimer selbst vermochte bei den einflußreichen Verbindungen, die er jenseits der Alpen, namentlich in Venedig hatte, das Unternehmen des Freundes durch Empfehlungen zu unterstützen, und schoß Dürer auch eine kleine Geldsumme vor, da dessen Baarschaft für die Reise nicht ausreichte. Mit einer Anzahl fertiger Arbeiten, kleiner Malereien, mit Holzschnitten und Kupferstichen bepackt, begab sich Dürer gegen Ende des Jahres 1505 zu Pferde auf die Reise. Sein Name war in Venedig nicht mehr unbekannt; ja seine Arbeiten, namentlich in Kupferstich, gaben demselben einen so gewichtigen Klang, daß er sich einer sehr ehrenvollen Aufnahme zu erfreuen hatte. Zwar fehlte es nicht an mancherlei Anfeindungen von Seiten der „welschen" Künstler, da mancher von ihnen auf die Auszeichnungen, die dem deutschen Meister zu Theil wurden, eifersüchtig war. Dürer ließ sich aber dadurch nicht beirren, und als die ersten Sorgen um den erhofften Verdienst beseitigt waren, ließ er sichs in Venedig wohl sein. Seine Briefe an Pirkheimer athmen daher eine heitere, lebensfreudige Stimmung und er durfte mit Recht sagen: „Hier bin ich ein Herr, daheim ein Schmarotzer!" —

Für die deutsche Gemeinde in Venedig malte Dürer in der ersten Zeit seines Aufenthaltes (1506) eine Krönung Mariä, welches Bild später, nachdem es Kaiser Rudolf II. aus besonderer Vorsorge auf den Schultern starker Männer von Venedig nach Wien hatte tragen lassen, in das Prämonstratenser-Stift Strahow bei Prag kam, wo es sich noch unter dem Namen des Rosenkranzfestes befindet. Außer der Hauptfigur, der von zwei schwebenden Engeln gekrönten Maria, umfaßt das Bild noch eine große Anzahl Figuren: Kaiser, Papst und andere Würdenträger, welche alle mit Rosenkränzen bedacht werden, der Papst vom Christuskind, der Kaiser von der Gottesmutter, alle übrigen von Kinderengeln. Dürer und Pirkheimer figuriren im Hintergrunde als bescheidene Zuschauer. Dürer erhielt für dieses Gemälde nur 85 Dukaten, obwohl er, wie er Pirkheimern klagt, in den fünf Mo-

naten, die er darauf verwandt, wohl 200 Dukaten hätte verdienen können, wenn er andre Arbeiten nicht ausgeschlagen hätte, um dieses zu vollenden. Von Venedig wendete er sich nach Bologna, wo er ebenfalls sehr ehrenvoll aufgenommen wurde. Sein Hauptzweck bei diesem Ausfluge war, sich in der „heimlichen Perspective" unterrichten zu lassen. Von da wollte er einen Abstecher nach Mantua machen, um den alten Andreas Mantegna, einen der ersten Begründer der Kupferstecherkunst, aufzusuchen, als ihm die Nachricht zukam, daß dieser Meister bereits verschieden sei. Dürer soll oft versichert haben, daß nichts im Leben ihn so betrübt, als dieser Zufall. Er reiste daher nach Venedig zurück und hielt sich da noch im Anfange des Jahres 1507 auf. Obwohl ihn die Venetianer zu halten suchten und die Regierung ihm ein Jahrgehalt von 200 Dukaten anbot (von seiner Vaterstadt hatte er, wie er selbst äußert, in seinem bisherigen Leben nicht mehr als 100 Gulden reinen Gewinn gehabt), war doch die Liebe zur Heimath so fest in ihm gewurzelt, daß er nach fast anderthalbjähriger Abwesenheit die Rückreise nach Nürnberg antrat.

Mit seiner Rückkehr beginnt die fruchtbarste Zeit seiner Meisterschaft. In neuem, rastlosen Schaffensdrange schuf er eine unermeßliche Anzahl von bedeutenden Werken, nicht blos Gemälde, Zeichnungen, Kupferstiche und Holzschnitte, sondern selbst trefflich ausgeführte Schnitzwerke in Buchsbaum, Elfenbein und Speckstein. Wir nennen nur einige seiner ausgezeichnetsten Gemälde aus dieser Zeit: Adam und Eva (1507, vielleicht das in der städtischen Sammlung zu Mainz vorhandene, leider gänzlich übermalte und als Copie geltende Bild); die mit herber, entsetzensvoller Wahrheit 1508 gemalte Marterscene der zehntausend Heiligen, in der Gallerie des Belvedere zu Wien; die Anbetung der Könige, in der Tribuna der Uffizien zu Florenz, eines der innigsten, liebenswürdigsten des Meisters; die Dreifaltigkeit mit vielen Heiligen und Seligen, in der kaiserl. Gallerie zu Wien (1511), eine Madonna ebendaselbst (1512) u. s. w. Neben vielen einzelnen Holzschnitten und Kupferstichen fallen in diese Zeit mehrere große Reihenfolgen solcher Druckblätter: drei im Jahre 1511 her-

ausgegebene Folgen von Holzschnitten, das Leben der Maria, die sogenannte große und die kleine Passion und eine in Kupfer gestochene Passion (1507—1513). Ferner drei an poetischem Gehalt und künstlerischer Vollendung vorzüglich ausgezeichnete Kupferstiche: ein geharnischter Ritter, der inmitten dräuender Schreckgestalten unbeirrt und ruhig seinen Weg durch das Waldesdickigt fortsetzt (1513), der heil. Hieronymus in seinem Studirzimmer (1514), die Melancholie (1514), eine der vollendetsten Leistungen seines Grabstichels, außerdem verschiedene in Kupfer gestochene Madonnen und Apostel. In allen diesen Darstellungen giebt sich des Meisters reiche Phantasie, verbunden mit oft hinreißender poetischer Gewalt und wunderbarer Tiefe des Gemüths zu erkennen. Die Jahrzahl 1515 tragen: das kolossale Holzschnittwerk der Ehrenpforte des Kaisers Maximilian und die geistreichen Federzeichnungen in dem Gebetbuche desselben Kaisers in der Hofbibliothek zu München.

Zum Kaiser Max stand Dürer in sehr naher Beziehung und ward bei jeder Gelegenheit von ihm ausgezeichnet. Nicht allein das Gebetbuch und den Degenknopf mußte er ihm verzieren, sondern auch nach Augsburg zum Reichstage kommen, und ihn „in seinem kleinen Stübli hoch oben auf der Pfalz" abkonterfeien. Maximilian gab ihm auch den Titel eines kaiserlichen Hofmalers und einen Freibrief, der den Künstler von allen Abgaben und Steuern lösen sollte; aber der Nürnberger Rath wußte den bescheidenen und allzunachgiebigen Dürer zu veranlassen, daß er selbst auf diese kaiserliche Gunst verzichtete. Später bewilligte man ihm einen Jahrgehalt von hundert Gulden; aber auch dieser ward ihm nicht ausgezahlt trotz der Bestätigung des Kaisers Max.

Im Juli 1520 trat Dürer eine zweite größere Reise an. Diesmal ließ ihn Frau Agnes nicht allein ziehen: Dürer sah sich genöthigt, ein Fuhrwerk zu miethen und die Ehegattin, sowie deren Magd mitzunehmen. Der hauptsächlichste Zweck, den Dürer auf dieser Reise verfolgte, war: den neuen Kaiser, Karl V. (Maximilian war 1519 gestorben), in den Niederlanden aufzusuchen, um durch dessen Machtspruch endlich die

Auszahlung des ihm vom Nürnberger Rath vorenthaltenen Jahrgeldes zu erlangen. In den reichen Niederlanden ließ sich ferner auf bessern Absatz seiner Stiche und Holzschnitte, vielleicht auf bedeutende Aufträge hoffen. Die Fahrt ging über Erlangen, Forchheim, Bamberg nach Frankfurt; überall fand der Künstler freundliche Aufnahme, zum Theil freie Herberge und Zehrung, die er mit Geschenken von Kupferstichen und Holzschnitten erwiederte. Von Frankfurt setzte er den Weg zu Wasser über Mainz nach Köln fort. Hier fand er Freunde und Landsleute. Von Köln fuhr er wieder zu Wagen und erreichte im August glücklich Antwerpen, damals eine der glänzendsten und reichsten Städte der Niederlande.

Bereits am ersten Abend bewirthete ihn hier der Faktor des großen Handelshauses Fugger, Namens Bernhard Stecher, an welchen Dürer Empfehlungen mitgebracht; in der folgenden Zeit drängte sich Gastmahl an Gastmahl. Besonders ehrten ihn die Künstler von Antwerpen, Quentin Messys an ihrer Spitze, durch ein großes Bankett, bei welchem ihm die ungeheucheltste Verehrung zu Theil ward. Dürer schreibt darüber in seinem Tagebuche: „Als ich zu Tisch geführt ward, da stand das Volk auf beiden Seiten, als führte man einen großen Herrn. Es waren unter ihnen gar treffliche Personen, Männer, die sich alle mit tiefem Neigen auf das Allerdemüthigste gegen mich erzeigten und sie sagten, sie wollten so viel als möglich Alles thun, was sie wüßten, das mir lieb wäre.— Also da wir lange fröhlich bei einander und es spät in der Nacht war, begleiteten sie uns mit Windlichtern gar ehrenvoll heim und baten mich, ich solle ihren guten Willen haben und annehmen, und solle machen, was mir beliebe, dazu wollten sie mir überall behülflich sein.“ —

Dürer überließ sich mit aller Frische und Freude den ungewohnten, für ihn erhebenden und fördernden Erlebnissen. Dabei verlor er jedoch seinen Zweck nicht aus den Augen. Zwar gelang es ihm nicht, Kaiser Karl V., als dieser aus Spanien nach Antwerpen kam, zu sprechen, da dieser ohne langen Aufenthalt, nach Aachen zur Krönung weiterfuhr, und auch hier waren Dürer's Bemühungen erfolglos. Aber in

Köln, wohin er dem Kaiser folgte, wirkte endlich die Fürsprache, die der Künstler mit Geschenken aller Art erkauft hatte, und er erreichte nun seinen Zweck. Kaiser Karl V. stellte ihm am 4. November eine Urkunde aus, in welcher dem Rath der Stadt Nürnberg ernstlich empfohlen ward, dem Albrecht Dürer das ihm ausgesetzte Leibgedinge von hundert Gulden und den Betrag des noch Rückständigen aus der städtischen Steuer zu bezahlen und sich darin durch nichts irren und verhindern zu lassen. Dieses Dekret hatte denn auch seine Wirkung und Dürer erhielt bis an sein Lebensende das ihm versprochene Jahresgeld.

Er kehrte jedoch nicht sogleich in die Heimath zurück, sondern verbrachte den nächsten Winter großentheils in Antwerpen, wo er viele kleine Arbeiten ausführte und von seinen mitgebrachten Kupferstichen verkaufte, überhaupt im buntesten Verkehr mit Edelleuten, Gelehrten, Künstlern, Kaufleuten und geschickten Handwerkern stand. Er unternahm Ausflüge nach Gent und Brügge, wo die Kunstwerke der van Eyck's und ihrer Schüler zu finden waren. Auch einen Ausflug nach Seeland scheute er mitten im Winter nicht, wo ein Wallfisch von der Sturmfluth ans Land geworfen war. Er kam zu spät, um seine Neugierde befriedigen zu können, bereicherte aber sein Skizzenbuch mit Ansichten, Portraits und andern bemerkenswerthen Gegenständen. Ueberhaupt besaß er eine unbegrenzte Begierde, Neues, Merkwürdiges und Wunderbares durch eigene Ansicht kennen zu lernen. Besonders hegte er das lebhafteste Interesse für alle Merkwürdigkeiten und Kostbarkeiten, die aus der, erst vor einigen Jahrzehnten entdeckten neuen Welt nach Europa herüberkamen. Im Hochsommer des Jahres 1521 kehrte er nach Deutschland zurück.

Um diese Zeit begannen in Nürnberg die bürgerlichen Unruhen, welche, hervorgerufen durch Luther's entschiedenes Auftreten, in fast allen Theilen Deutschlands, besonders aber in Sachsen und Franken sich ausbreiteten und mit den religiösen auch andere Interessen ins Spiel zogen. Unser Meister nahm lebhaften Antheil an der religiösen Bewegung und hegte eine hohe Meinung vom Berufe Luther's, den er ebenso wie

den gelehrten Melanchthon sehr hoch achtete. Doch verhielt er sich für seine Person nur passiv, und die Mißbräuche, Zerwürfnisse und Unordnungen, verschuldet durch die Fanatiker beider Parteien, machten ihn, nach dem Zeugnisse Pirkheimer's, den Neuerungen abgeneigt.

Seine finanziellen Verhältnisse gestalteten sich allmälig besser. Da er nun vom Rathe seiner Vaterstadt das Jahrgeld regelmäßig ausgezahlt erhielt, konnte er etwas zurücklegen. Der Nahrungssorgen überhoben, würde sein Leben eine behaglichere Gestalt gewonnen haben, wenn er im eigenen Hause Ruhe und Frieden gefunden hätte. Aber dazu ließ es Frau Agnes nicht kommen. „Tag und Nacht — schreibt Pirkheimer — hat sie ihm angelegen, zu der Arbeit hart gedrungen, allein darum, daß er Geld verdiente und ihr das ließe, so er sterbe. Wer diesem Manne wohlgewollt und um ihn gewesen, dem ist sie feind worden, was wahrlich den Albrecht höchlichst bekümmert und ihn unter die Erde gebracht hat." — Der edle Künstler wurde von einer Auszehrung ergriffen, und die gänzliche Muthlosigkeit, welche ihn Angesichts seiner häuslichen Zustände befallen mußte, beschleunigte sicher sein Lebensende.

Im Jahre 1522 gab Dürer das Holzschnittwerk des Triumphwagens des Kaisers Maximilian heraus, in welchem man, zwar nicht im Einzelnen der Behandlung, wohl aber in der Gesammtfassung der Gestalten, eine Neigung zu italienischer Darstellungsweise wahrnimmt. In diese spätere Zeit seines Lebens gehören ferner verschiedene, meisterhaft in Kupfer gestochene Bildnisse berühmter Zeitgenossen, auch einige gemalte Bildnisse, unter welchen besonders jenes des Hieronymus Holzschuher zu Nürnberg (1526) von hoher Bedeutung ist. Endlich das Hauptwerk seines Lebens, die berühmte Darstellung der vier Apostel, in der Pinakothek zu München. St. Johannes und St. Petrus, St. Paulus und St. Marcus, ganze Figuren in Lebensgröße, erscheinen je zwei auf einer Tafel vereinigt, doch so, daß der enge Rahmen auf der einen nur den Johannes, auf der andern nur den Paulus von Kopf zu Fuß zeigt, während von den andern beiden

wenig mehr als die Köpfe zur Anschauung kommen. Dürer verschmähte offenbar alles Beiwerk, um die Figuren allein wirken zu lassen. Und diese Wirkung ist denn auch eine mächtige und tief ergreifende. Das Hauptverdienst des Künstlers in diesem Bilde ist die wunderbar schöne Ausführung der Köpfe, namentlich des Johannes und Paulus. Für das Wesen dieser beiden Apostel hat Dürer durch sein Werk ewig gültige Typen aufgestellt. — Der Meister hatte dieses Gemälde zu einem Geschenke bestimmt für seine geliebte Vaterstadt, als ein Denkmal seines Strebens und Wirkens. Am 4. October 1526 übergab er die Tafeln dem Rathe der Stadt (als Gegengabe erhielt er hundert Gulden); hundert Jahre später, 1627, überließ es die Stadt, halb gezwungen, dem Kurfürsten Maximilian von Baiern.

Am 6. April des Jahres 1528 schied Dürer aus dem Leben, das ihm zuletzt zu einer Last geworden. Er wurde auf dem St. Johanniskirchhofe zu Nürnberg begraben. Sein gelehrter Freund Pirkheimer versah das Grab mit einer einfachen Inschrift. Unser Jahrhundert ehrte das Andenken des großen Meisters mit einem ehernen Standbilde, modellirt von Rauch, gegossen von Burgschmiet, welches seit dem 21. Mai 1840 den Dürerplatz zu Nürnberg ziert.

Auch als denkender praktischer Mathematiker war Albrecht Dürer rühmlich bekannt. Sein Werk: „Underweysung der messung mit dem zirckel unn richtscheyt, in Linien ebnen unnd gantzen corporen" (Nürnberg, 1525, fol.) giebt, treffliche Vorschriften über die Perspective, besonders zur Entwerfung des Schattens der Körper, wozu er eine eigene sinnreiche Maschine in Vorschlag brachte. Er drang darauf, die ganze Malerkunst, so weit sie die eigentliche Zeichnung betrifft, auf mathematische Grundsätze zurückzuführen. Auch sein Werk „Von menschlicher Proportion" (Nürnberg, 1528, fol.) enthält vieles Treffliche. Sein Buch: „Etliche underricht zu Befestigung der Stett, Schloß und Flecken" (Nürnberg, 1527, fol.) war das erste Buch in Deutschland über den Festungsbau.

Als ausübender Künstler führte Albrecht Dürer das Streben nach Charakteristik auf den sichern Boden der Wirklichkeit

zurück, und obgleich seine Bildungen hauptsächlich dem gewöhnlichen Leben entnommen sind, blieb er doch vor absichtlicher Karikatur und Unschönheit bewahrt. Eine höhere Läuterung der Form liegt nicht in seiner Absicht, wohl aber ist ihm ein Adel der Gesinnung, ein sittliches Bewußtsein eigen, das seinen Darstellungen dennoch ein so anziehendes, würdevolles Gepräge aufdrückt. Seine Erzeugungskraft erscheint im höchsten Grade bedeutend; dem Reichthume der Ideen, die seinen Geist bewegten, entsprechen die mannigfaltigsten und stets neuen Anschauungen seiner Phantasie. Das poetische Moment der Darstellung — sagt Franz Kugler — ist bei ihm innig mit diesem phantastischen verschmolzen; manche unter seinen Arbeiten gehören zu den sinnigsten Erzeugnissen, welche die allgemein herrschende phantastische Richtung der Zeit hervorgebracht hat; aber auch bei allen übrigen klingt dieselbe durch, obschon nicht immer zum Vortheil der Darstellung, wie z. B. gewisse besondere Manieren der Gewandung, sodann ein eigenthümlicher, der Glasmalerei verwandter Schillerglanz in der Färbung hiervon herzuleiten sind.

An Dürer schließt sich eine nicht unbedeutende Reihe von Schülern und Nachfolgern an, aus deren Zahl wir nur einige hervorheben, namentlich den tüchtigen Portraitmaler Georg Pens; den besonders durch seine Kupferstiche bekannten Hans von Kulmbach; Bartholomäus und Hans Sebald Beham, beide zumeist ebenfalls durch ihre Kupferstiche bekannt; den handfertigen Meister Hans Scheuffelin; Heinrich Aldegrever; ferner Albrecht Altdorfer, den geistreichsten unter Dürer's Schülern, der das phantastische Element der Zeit zu einer eigenthümlich romantischen Poesie auszuprägen wußte, so namentlich in seinem interessanten Bilde der Hermannschlacht (Münchener Pinakothek). Das bunte Schlachtgetümmel und andererseits die weite Landschaft, auf welcher nicht blos Berge, Bäume und Himmel, sondern auch das Meer mit zahlreichen Schiffen eine

Rolle spielen, geben dieser Darstellung ein großartiges, wahrhaft historisches Gepräge, obwohl das Ganze in einem engen Rahmen Platz gefunden hat. Altdorfer war auch ein fruchtbarer Kupferstecher; seine Arbeiten in diesem Fache leiden jedoch an schwacher Zeichnung, die namentlich an den magern, langgestreckten Figuren unangenehm auffällt.

Einundzwanzigstes Kapitel.

Die sächsische Malerschule. Lucas Cranach.

Wichtiger, als die soeben genannten Nachfolger Dürer's, ist ein Meister, der die Einflüsse der fränkischen Schule nach Sachsen übertrug und dort in einem langen rüstigen Leben an der Spitze einer überaus handfertigen Schule thätig war:

Lucas Cranach.

Er war keine so große, bedeutungsvolle Erscheinung wie Dürer oder Holbein: er stand den Kunsthandwerkern jener Zeit näher; doch würde man sehr ungerecht sein, wollte man ihm, wie dies hin und wieder geschieht, jedes höhere künstlerische Verdienst absprechen und ihm nur das Lob der Geschicklichkeit spenden.

Meister Lucas (sein wahrer Name war Sunder), erblickte im Jahre 1472 zu Kronach oder Kranach, einer ostfränkischen Stadt, das Licht der Welt. Sein Vater unterrichtete ihn in der Kunst, so weit er dies vermochte. Uebrigens liegt die Geschichte seiner künstlerischen Ausbildung, seiner Jugendzeit überhaupt sehr im Dunkeln. Er scheint sich frühzeitig auf Reisen mit der Ausübung der Malerei beschäftigt zu haben; denn in einem Briefe des Dr. Scheurl heißt es, daß er einstmals „in Oesterreich Trauben auf den Tisch gemalt, mit solchem Erfolg, daß in seiner Abwesenheit eine Elster beständig herbeiflog und unwillig über die Täuschung mit Schnabel

und Klauen das neue Werk zerhackte" — also ein ächter Zeuxis unter den deutschen Künstlern. Aus demselben Briefe Scheurl's, welcher eine vollständige Lobrede des Künstlers enthält, geht hervor, daß er später in Coburg „einen Hirsch gemalt, den fremde Hunde beim Erblicken jedesmal anbellten." — Auf das Schloß zu Coburg kamen öfters der Jagd halber die fürstlichen Brüder Kurfürst Friedrich (III.) der Weise zu Sachsen und Herzog Johann; sie schenkten dem Künstler ihre Gunst und nahmen ihn mit sich auf die fürstlichen Schlösser zu Torgau, Lochau ꝛc., wo er fortfuhr, zunächst im Thiermalen seine Kunst zu üben, oder ihnen auf den häufigen Jagden Gesellschaft leistete.

Er verheirathete sich mit der Tochter eines Bürgers (oder Bürgermeisters) zu Gotha, Barbara Brengbier, und siedelte ums Jahr 1504 nach Wittenberg, der kurfürstlich-sächsischen Hauptstadt, über. Kurfürst Friedrich der Weise war einer der wenigen deutschen Fürsten damaliger Zeit, die sich für künstlerische Arbeiten interessirten; er hielt mehrere Hofmaler in seinem Solde, und auch Lucas Cranach ward von ihm mit einer Besoldung von hundert Gulden angestellt. Dieser begann nun in Wittenberg eine außerordentlich regsame Geschäftigkeit. Nicht allein errichtete er eine Malerwerkstätte, in welcher jede Art von Arbeit, die nur irgend mit der Kunst in Verbindung stand, ausgeführt wurde, sondern er dehnte das Gebiet seiner Thätigkeit auch auf das Tünchen von Zimmern, auf das Anstreichen von Dächern und Täfelwerk aus. Damit nicht zufrieden, wirkte Meister Cranach ferner als Vergolder; ja er betrieb auch einen Buch- und Papierhandel, sowie eine Apotheke. Kein Wunder, daß eine so vielseitige Betriebsamkeit ihn bald zu einem wohlhabenden und angesehenen Bürger der Stadt Wittenberg machte.

Im Jahre 1509 wurde Cranach mit einer Sendung in die Niederlande betraut, auf welcher Reise er die niederländischen Meister kennen lernte und vermuthlich auch Zutritt zum kaiserlichen Hoflager erhielt; denn er malte oder entwarf damals ein Bild des jugendlichen Prinzen Carl, spätern Kaisers Carls V., Bildnisse der sächsischen Fürsten, Kurfürst

Friedrich's und Herzogs Johann, wurden übrigens in dieser Zeit mehrfach von ihm gemalt. Unter seinen Kupferstichen und Holzschnitten, an welchen besonders die Jahre 1506 und 1509 reich waren, scheinen die meiste Verbreitung gefunden zu haben: zwölf Blätter, welche die Marter der zwölf Apostel schildern, eine Geschichte der Passion in vierzehn Blättern und eine Folge von Holzschnitten, welche Christus, die zwölf Apostel und St. Paulus darstellen.

Als das früheste bekannte Tafelbild des Meisters gilt eine heilige Familie mit singenden und springenden Engelskindern, im Palast Sciarra zu Rom. Christus, wie er die Kindlein zu sich kommen läßt, diente ihm öfters zum Vorwurf. Die schönste derartige Darstellung besitzt wohl der Dom zu Naumburg, eine zweite die Paulinerkirche zu Leipzig, eine dritte Herr von Holzhausen zu Frankfurt a. M. Die Ehebrecherin vor Christus, in der Münchener Pinakothek, zeichnet sich durch charakteristische und meisterhafte Lebendigkeit der Köpfe aus; ein ähnliches Bild besitzt die Esterhazy'sche Gallerie zu Wien. Das städtische Museum zu Leipzig zeigt: Christus und die Samariterin am Brunnen. Dagegen bestreitet der Biograph Cranach's, Chr. Schuchardt, die „Aechtheit" der Altarbilder, welche sich unter Cranach's Namen im Dome zu Meißen, in der Hauptkirche zu Schneeberg und der Stadtkirche zu Wittenberg befinden, indem er dieselben entweder für Werke des jüngern Cranach, oder für „Atelierbilder" hält, das heißt: Darstellungen, die aus der Werkstätte Cranach's hervorgingen, ohne daß der Meister selbst Hand daran gelegt hätte.

Auch verschiedene weltliche Darstellungen malte Cranach, so: König Alfred von England, der Ritter von Albonack und seine Töchter (in der Gallerie zu Gotha), Venus und Amor von Bienen gestochen, Apollo und Diana, der Jungbrunnen (im Berliner Museum), Judith und Lucretia, Adam und Eva (in der Dresdener Gallerie), der Selbstmord der Lucretia (in der Pinakothek zu München).

Ein Theil der ebengenannten Gemälde gehört der spätern Lebenszeit des Meisters an.

Mit Luther war Cranach innig befreundet; dieser nannte ihn Gevatter, erbat sich auch später Cranach's Pathenschaft für eines seiner Kinder. Ebenso stand Cranach mit Melanchthon und andern hervorragenden Lehrern Wittenbergs in freundschaftlichem Verhältnisse. Ueberhaupt wurde seine Stellung immer einflußreicher, seine Wirksamkeit ausgedehnter, je bekannter sein Künstlername überall wurde.

Im Jahre 1525 traf ihn ein harter Verlust durch den Tod des Kurfürsten, Friedrich's des Weisen. Doch änderte dieses Ereigniß in seiner Stellung nichts, da dessen Nachfolger, Johann der Beständige, unserm Meister mit gleichem Wohlwollen zugethan war. Als auch dieser im Jahre 1532 das Zeitliche gesegnet hatte, gewann Cranach an dessen Sohne, Johann Friedrich dem Großmüthigen, einen in der That großmüthigen Gönner und Freund; denn der neue Kurfürst that es seinen Vorgängern in der Pflege der Künste und Wissenschaften wo möglich noch zuvor und hatte bei seiner großen Baulust beständig Aufträge für den Hofmaler. Bald mußte dieser die Decorationsarbeiten für neue Schlösser und Landsitze übernehmen, bald für dieselben Gemälde in großer Anzahl liefern. Da Johann Friedrich die Sitte einführte, sein eignes Portrait und die Bildnisse seiner Vorgänger, besonders Friedrich's des Weisen, sowie auch Luther's Portrait und andre Gemälde als Zeichen seiner Huld an öffentliche Anstalten wie an Privatpersonen zu verschenken, so gab es für Cranach's und seiner Gehülfen fleißigen Pinsel Arbeit in Menge.

Cranach hatte zwei Söhne, Johannes und Lucas, die sich beide der Kunst ihres Vaters widmeten. Der ältere, der ein strebsamer, sehr begabter Jüngling gewesen zu sein scheint, starb leider auf einer zu seiner künstlerischen Ausbildung unternommenen Reise zu Bologna im Jahre 1536. Luther und andre Freunde Cranach's mußten den tiefgebeugten und bekümmerten Vater aufrichten. Der zweite Sohn des Meisters war der unter dem Namen Lucas Cranach der Jüngere vielgenannte Künstler, der einen Theil des Rufes und der Kunst seines Vaters erbte.

Bei seinen Mitbürgern als tüchtiger Geschäftsmann, als berühmter Künstler, als Freund des Kurfürsten und als reicher Mann in großem Ansehn stehend, ward Cranach der Vater 1537 zum Bürgermeister der Stadt erwählt, welches Amt er bis 1544 bekleidete. Tiefen Schmerz brachte dem biedern Künstler der Tod seiner Lebensgefährtin Barbara (1541), und fünf Jahre später seines Freundes Luther. Aber es stand ihm, dem alten Manne, noch ein härterer Schicksalsschlag bevor. Sein geliebter Kurfürst, Johann Friedrich, der sich am schmalkaldischen Kriege betheiligte, ward in der Schlacht bei Mühlberg (1547) vom Kaiser Karl V. besiegt und gefangen, Wittenberg unmittelbar nach der Schlacht belagert und eingenommen. Bei dieser Gelegenheit ließ Karl V. den ihm bekannten Künstler (Cranach hatte den Kaiser, als er noch Knabe war, in den Niederlanden portraitirt) zu sich ins Lager rufen. Cranach benutzte die günstige Stimmung des Kaisers, um fußfällig für seinen gefangenen Herrn, den Kurfürsten, um Milderung seines Schicksals zu bitten.

Aber seine Fürbitte scheint nicht den rechten Erfolg gehabt zu haben. Zwar nahm der Kaiser das bereits ausgesprochene Todesurtheil zurück, aber Johann Friedrich mußte für sich und seine Nachkommen auf die Kurwürde verzichten und wurde außerdem vom Kaiser als Gefangener mitgenommen. Fünf Jahre lang blieb er in der Gefangenschaft. Da er während seiner Haft Verlangen nach seinem ehemaligen Hofmaler trug, machte sich der treue Diener (1550) trotz seines hohen Alters nach Augsburg auf, begleitete den Kurfürsten nach Innsbruck und theilte die letzten Jahre seiner Gefangenschaft.

Bekanntlich brach der neue Kurfürst von Sachsen, Moritz, empört darüber, daß Kaiser Karl den besiegten Johann Friedrich und den Landgrafen von Hessen so lange Jahre gefangen mit sich herumführte, 1552 in Schwaben ein, worauf der bestürzte Kaiser, nachdem er die beiden Fürsten freigegeben, die Flucht ergriff. Johann Friedrich kehrte nach Thüringen zurück und ward mit allgemeinem Jubel aufgenommen. In demselben Jahre beerbte er seinen ohne Nachkommen verstorbenen Bruder Johann Ernst und bezog in Begleitung

Cranach's seine neue Residenz Weimar. Hier stellte er dem treuen Meister ein neues Anstellungsdecret aus, zum Zeichen des Dankes für das „unterthänige Mitleiden", das er ihm während seiner Gefangenschaft bewiesen. Das Jahresgeld von hundert Gulden ward ihm auf Lebenszeit zugesichert; dazu erhielt er freie Kleidung und war des Herzogs täglicher Tischgenosse.

Außerdem gab ihm Johann Friedrich Gelegenheit, mit einem letzten großen Werke seine Künstlerlaufbahn würdig und als Künstler zu beschließen, nachdem er so oft nur Handwerker hatte sein müssen. Es ist dies sein großes und berühmtes Altargemälde in der Stadtkirche zu Weimar, ohne Zweifel das bedeutendste seiner Gemälde, das er in den letzten Jahren seines Lebens 1552—53 entwarf und zum größeren Theile ausführte. Vollendet wurde es von seinem Sohne, dessen Zeichen mit der Jahreszahl 1555 es auch trägt. Hier ist Christus am Kreuze und zugleich daneben als Ueberwinder der Hölle dargestellt; auf der andern Seite stehen Luther und Cranach, welcher letztere von einem, aus Christi Seite hervorspringenden Blutstrahl getroffen wird.

Wie Tizian so hielt auch Cranach in seinem Künstlerberufe aus, bis zu der Stunde, da der Tod seine Hand für immer lähmte. Er starb am 16. October 1553 ohne vorhergegangene Krankheit unvermuthet im Hause seines Schwiegersohnes, des fürstlichen Kanzlers Dr. Christian Brück. Auf dem Jacobsfriedhofe fand er seine letzte Ruhestätte; sein Denkstein steht noch an der Außenwand der Kirche.

Im Ganzen hatte Cranach's künstlerische Thätigkeit nur eine geringe Nachwirkung. Unter seinen Schülern nimmt der Sohn, Lucas Cranach der Jüngere (1515—86) die erste Stelle ein. Er war, wie sein Vater, Bürgermeister in Wittenberg. In der Auffassung sich an das Vorbild seines Vaters haltend, stand er demselben in Bezug sowohl

auf Erfindung, wie auf Formgebung nach. Für eines seiner besten Bilder gilt eine Predigt des Johannes im Braunschweiger Museum. Portraits gelangen ihm besonders gut, wie unter andern die Brustbilder der Kurfürsten Moritz und August von Sachsen in der Münchener Pinakothek beweisen.

Zweiundzwanzigstes Kapitel.

Blüthezeit der deutschen Bildnerei. M. Wohlgemuth. Veit Stoß. Adam Krafft. Peter Vischer. — Allmäliger Verfall der deutschen Kunst.

Mit dem Aufschwung der deutschen Malerkunst fällt die Blüthe der deutschen Bildnerei in dieselbe Zeit. Auch auf diesem Gebiete hat Nürnberg die namhaftesten Künstler aufzuweisen. Wir haben schon früher des trefflichen Meisters Seb. Schonhofer's gedacht, in dessen Werken das Streben nach Schönheit und Anmuth, nach Größe und Einfachheit nicht zu verkennen ist. In der Folgezeit sehen wir, wie die derbe fränkische Natur oft in grellen Contrasten Befriedigung suchte und fand. Hier begegnen wir zunächst dem auch als Maler, Holzschneider und Kupferstecher thätigen Michael Wohlgemuth (1434—1519), aus dessen Werkstätte eine sehr große Anzahl jener aus Gemälden und buntem Schnitzwerk zusammengesetzten Altarschreine hervorgegangen ist, wie wir sie besonders in Franken und den benachbarten Gegenden antreffen. Das vorzüglichste dieser Wohlgemuth'schen Altarschnitzwerke besitzt die Marienkirche zu Zwickau (vom Jahre 1479).

Ein andrer namhafter Nürnberger Meister der Holzbildnerei ist Veit Stoß aus Krakau (1447—1542), dessen frühere Thätigkeit seiner Vaterstadt angehört. Als Haupt-

werk seiner ersten Epoche wird der Hochaltar in der Frauenkirche zu Krakau (1472—84) mit einer Krönung der Maria neben anderen, kleineren biblischen Historien, gerühmt. In Nürnberg, wohin er erst nach dem Jahre 1495 übersiedelte, sind mehrere Werke seiner Hand erhalten, die sich durch eine zarte Innigkeit und Anmuth, durch eine milde Weichheit der Form und durch einen, bei aller Lebendigkeit doch klar entwickelten Reliefstyl auszeichnen. Wenn er in der kleinlichen, knitterigen Art des Faltenwurfes dem Einflusse seiner Zeitrichtung sich nicht zu entziehen vermochte, so sind dabei doch die Gewänder im Ganzen in großen Massen gedacht und in freiem Wurfe durchgeführt.*) Seine Hauptarbeit ist der Rosenkranz (englische Gruß) in der Lorenzkirche vom Jahre 1518, ein sinnvolles, anziehendes Werk. In der Mitte sieht man die freien Gestalten der Madonna und des Engels der Verkündigung, umschlossen von einem ebenfalls freigeschnitzten Rosenkranz, der in einzelnen Medaillons die sieben Freuden der Maria, die Verkündigung, Heimsuchung, Christi Geburt, die Anbetung der Weisen, Christi Auferstehung, die Ausgießung des heil. Geistes und die Krönung Mariä enthält. Die Reliefs sind vorzüglich klar angeordnet und von naiver, liebenswürdiger Empfindung. Unter dem Kreuze deutet die Schlange mit dem Apfel die Erbsünde an; anmuthige Engel umschweben das Ganze, das in der thronenden Gestalt Gottvaters seinen Abschluß findet. — Außerdem gehören zu den beglaubigten Werken des Meisters die ehemaligen Hochaltartafeln in der oberen Pfarrkirche zu Bamberg vom Jahre 1523, die Anbetung der Hirten in nicht bemalten, lebensgroßen Figuren darstellend, sowie vom Jahre 1526 ein großer Christus am Kreuz sammt den Gestalten der Maria und des Johannes, in der Sebalduskirche zu Nürnberg. Daß übrigens Veit Stoß nicht frei war von jenem energischen Realismus, der die deutsche Kunst dieser Zeit kennzeichnet, läßt sich aus einer Mittheilung des Nürnberger Chronisten Neudörfer schließen:

*) Lübke, Grundriß S. 608.

er habe für den König von Portugal lebensgroße Statuen des Adam und der Eva geschnitzt, die mit solcher Naturwahrheit dargestellt waren, daß sich der König beim Auspacken darüber entsetzte.

Unter den gleichzeitigen Steinbildnern (Bildhauern) Nürnbergs nimmt Adam Krafft die wichtigste Stelle ein. Ums Jahr 1430 geboren und 1507 gestorben, fand er beim Beginn seiner Thätigkeit bereits die Kunstrichtung vor, deren Wesen er entschiedener und vollkommener als seine Vorgänger auszuprägen berufen war: die naturalistische Darstellungsweise, welche, hauptsächlich durch niederländische Einflüße hervorgerufen, allmälig die hergebrachten gothischen Typen verdrängt hatte. Energische Auffassung des Lebens, scharfe Ausprägung der Form, verbunden mit unverkennbarer Wärme und Wahrheit des Gefühls, die sich oft zu rührendem Ausdruck steigert und über die bisweilen sehr handwerksmäßige Ausführung hinwegsehen läßt, sind seinen Werken eigenthümlich. Unter den vielen bildnerischen Werken, mit welchen die fleißige Hand Adam Krafft's seine Vaterstadt schmückte, sind die „Stationen" auf dem Wege nach dem Johanniskirchhof mit der Kreuzigung und Grablegung daselbst (vom Jahre 1490) das älteste: Momente aus dem Gange Christi zur Kreuzigung, in sehr hohem Relief in Sandstein gearbeitet, jetzt sehr beschädigt und übertüncht. — Voll inniger Beseelung sind seine Reliefdarstellungen der Passionsgeschichte, die er 1492 am Aeußeren der Sebalduskirche ausführte, besonders die Grablegung Christi. Eines seiner berühmtesten Werke aber ist das zu 64 Fuß aufsteigende steinerne Sakramentgehäuse der Lorenzkirche (1496—1500). Zwei ähnliche Sakramenthäuschen fertigte Krafft später für die Kirchen von Schwabach und Heilbronn, auch sonst viele Werke in Stein, Reliefs an Häusern und in den Kirchen von Nürnberg, zuletzt noch 1507 eine Gruppe von fünfzehn lebensgroßen ganzrunden Figuren, eine Grablegung, für die Holzschuher'sche Begräbnißkapelle auf dem Johanniskirchhof.

Wie zutreffend und naiv Meister Krafft Menschen zu charakterisiren verstand, zeigt sein bekanntes Hochrelief an der

Stadtwaage zu Nürnberg, vom Jahre 1497. Der Waagemeister steht in der Mitte und beobachtet, gewissenhaft prüfend, das Schwanken des Balkens, unter welchem der Spruch: „Dir als ein andern" die Gewähr strenger Rechtlichkeit verheißt. Während links der Knecht im Begriff ist, noch ein Gewicht hinzuzusetzen, langt auf der andern Seite der Kaufherr, dessen Waarenballen versteuert werden soll, bedächtig und zögernd in die Geldtasche.

Wir wenden uns nun zu einem der denkwürdigsten Meister, die das kunstpflegende Nürnberg hervorgebracht, zu dem Erzbildner, oder wie man in jener Zeit bescheidener sagte, dem Rothgießer

Peter Vischer,

dessen ausgezeichnete Leistungen die deutsche Bildnerei zu einem Höhepunkt führten, den in gleicher Weise das übrige Schaffen der deutschen Kunst kaum sonst erreicht hat.

Ueber die Lebensverhältnisse dieses Mannes sind uns nur sehr dürftige Nachrichten überkommen, so daß selbst über das Jahr seiner Geburt Zweifel herrscht, sein Bildungsgang aber fast ganz in Dunkel gehüllt ist. Das erste sichere Datum über sein Leben und Wirken bildet das Jahr 1489, in welchem er das Meisterrecht erlangte.

In der Vischer'schen Familie hatte sich durch mehrere Geschlechter die Kunstübung vererbt. Schon der Vater, Hermann Vischer, geb. 1453, gest. 1487, und der gleichzeitige Eberhard Vischer genossen eines hohen Rufes, der ihre Arbeiten bis nach fernen Gegenden begehrt machte. Vom Vater rührt unter Anderm ein broncenes Taufbecken in der Stadtkirche zu Wittenberg her, mit den Figuren der Apostel, welche zwar keinen höheren Kunstwerth haben, aber deutlich das Bestreben erkennen lassen, die altüberlieferten Typen neu zu beleben. Uebrigens war der Betrieb des Erzgießens vorzugsweise ein handwerksmäßiger, und die Werkstätten der Vischer lieferten ebensowohl ganz gewöhnlichen Hausrath, messingene Gefäße Leuchter und dergleichen, wie auch größere Werke mit kunstreichen Verzierungen, Grabplatten und Altarreliefs.

Es ist wohl anzunehmen, daß die väterliche Unterweisung den jungen Peter Vischer schon frühzeitig mit der Technik seines Berufes vertraut machte, und daß die Vorbilder, welche er unter den gleichzeitigen Künstlern Nürnbergs fand, ein mächtiger Sporn seines künstlerischen Strebens wurden. Doch hat sich Peter Vischer nur wenig in der eigenthümlichen Entwickelung seines Naturells durch Anschauung und Vergleichung fremder Kunstproducte beirren lassen. Es war ihm vielmehr ein fast wunderbarer Tact in der Beobachtung plastischer Stilgesetze gewissermaßen angeboren, und namentlich in den Reliefs erreicht er jene edle Einfachheit und Klarheit der Anordnung, welche den vorzüglichsten Werken antiker Darstellungen, weniger denen der italienischen Renaissance, eigen sind. Dabei ist aber der Meister in seiner Auffassung ganz deutsch; nirgends ist eine Absichtlichkeit bemerkbar: Alles was er darstellt, ist im schlichten Volkston, aber in der lautersten und würdigsten Weise wiedergegeben.

Wahrscheinlich zog Vischer als Handwerksgeselle durch Deutschland und Italien, wo er sich im Zeichnen und Bossiren vervollkommete und durch das Studium der Antike, ebenso wie neuerer Meisterwerke seinen Geschmack und sein Talent ausbildete. Als vollendeter Meister kehrte er in seine Vaterstadt zurück, wo er sich häuslich niederließ und durch seine Leistungen als Gelb- und Glockengießer (Rothgießer) bald weit und breit bekannt machte, so daß seine Gießhütte am Katharinenthor die Bestellungen aus den verschiedensten Gegenden Deutschlands auszuführen hatte. In spätern Jahren arbeitete er mit seinen fünf kunstgeübten Söhnen gemeinschaftlich, von denen aber keiner die Größe des Vaters erreicht hat.

Das erste nachweisbare Werk von Peter Vischer's Hand fällt schon in die Zeit seines reifen Mannesalters. Es ist das Grabmal des Erzbischofs Ernst von Magdeburg im Dome daselbst, 1495 vollendet, ein mit Aposteln und anderem Bildwerk geschmückter Sarkophag, auf welchem die Gestalt des Verstorbenen ruht. Im Jahre 1496 arbeitete er die Grabplatte im Dom zu Breslau, welche die Ruhestätte des Bischofs

Johannes bezeichnet. Ferner rührt sicherlich das Denkmal Bischofs Georg II. im Dome zu Bamberg, 1506 vollendet, von seiner Hand her. Man hat neuerdings die Ansicht aufgestellt, daß nicht Bischer selbst, sondern Veit Stoß die Modelle zu diesen Arbeiten, namentlich zum Magdeburger Grabmal, gefertigt und Bischer nur den Erzguß ausgeführt habe, und allerdings zeigt der Stil jener Sculpturen ganz die derbe Art der Charakteristik, die scharfe, eckige Behandlungsweise der gleichzeitigen Nürnberger Künstler, welche sich wesentlich von der Formbildung in Bischer's spätern Werken unterscheidet. Darf es uns aber befremden, wenn in solcher Weise ein begabter Meister seine eigenthümliche Richtung auf einige Zeit verließ und dem allgemein herrschenden Geschmack sich anbequemte? —

Dasjenige Werk, welches vorzugsweise den Ruhm des Künstlers für alle Zeiten begründet, ist das Sebaldusgrab in der Sebalduskirche zu Nürnberg, das bedeutendste Sculpturwerk nicht nur der fränkischen Schule, sondern der alten deutschen Kunst überhaupt, wohl geeignet den Anfang einer neuen Epoche zu bezeichnen, wenn nicht der bald eintretende Verfall der deutschen Kunst ihm seine Stelle am Schlusse der alten, bei allen Irrthümern doch lebenskräftigen und eigenartigen Zeit anwiese. Peter Bischer und seine fünf Söhne arbeiteten daran von 1506 bis 1519. Das Sebaldusgrab besteht, seinen Haupttheilen nach, aus dem einer früheren Zeit angehörenden Sarkophage des Heiligen, aus dem Untersatze, der mit einer überaus großen Menge von Bildwerk, namentlich aus der Legende des Heiligen, geschmückt ist, und aus einem großen, auf acht Pfeilern ruhenden, 15 Fuß hohen Baldachin. An den Pfeilern sind die Gestalten der zwölf Apostel und über diesen die Figuren von zwölf Kirchenvätern angebracht; auf der Spitze der mittleren Dachpyramide, dem höchsten Punkte des Ganzen, steht das Christuskind mit der Weltkugel.

Auf überraschende Weise tritt uns in der Anlage des Ganzen der Grundgedanke der christlichen Baukunst wieder vor Augen; denn in seinen wesentlichen Bestandtheilen ist der

Baldachin nichts, als das Pfeilergerüst des Kirchenbaues, aufgerichtet über dem Sarge des Heiligen, der seinerseits die ältere Form der Kirche darstellt. Unter den Sculpturen kommen zunächst die Statuen der Apostel in Betracht; sie sind voll Charakter, voll Großheit und idealer Würde. In den Reliefs aus der Legende des heil. Sebaldus verschmilzt sich das gothische Formenprincip sehr glücklich mit antiken Motiven, und zugleich sind sie durch die frischeste, reine und naive Lebendigkeit ausgezeichnet. Das Gehäuse ruht — eine sinnige Idee des Künstlers — auf zwölf Riesenschnecken, die es auf dem Rücken ihrer starken Schalen tragen, und zeigt am reich verzierten Fuße eine Fülle trefflich ausgeführter Figürchen, liegende Löwen, allerlei mythologische Fabelwesen, Nymphen und Genien, antike und alttestamentarische Helden und die allegorischen Gestalten der Kardinaltugenden. Auch im Uebrigen sind Gesimse, Zwickel und andre Stellen mit allerlei kleinen Geschöpfen bevölkert. An den vier Ecken sind Leuchterhalter in Gestalt von fabelhaften Meerjungfern angebracht, die gleich dem Uebrigen eine vollendete Leichtigkeit und Anmuth in Erfindung und Ausführung haben. Auch seine eigene Gestalt hat der Künstler, der Sitte der Zeit gemäß, an seinem Werke angebracht: er steht mit Hammer und Schurzfell an der einen Schmalseite des Untersatzes, während die andere die einfach würdige Gestalt des heil. Sebaldus zeigt. Wie in der Auffassung, so in der Darstellung schließt sich das Werk, das mit Ausnahme des silberbeschlagenen Sarkophags ganz aus Erz besteht, der edleren Richtung der älteren Kunst an. Die Formen sind durchaus natürlich und wohlverstanden, aber nicht bildnißartig und mager, noch weniger gemein, wenn auch die Gestalten etwas schmal sind; die Gewänder sind in großen, breiten Massen angeordnet, haben weiches, fließendes Gefälte ohne die knitterigen Brüche der landesüblichen Kunst; in den Bewegungen herrscht Einsicht, Maß, Schönheitssinn und vor Allem ein richtiges Gefühl.

Den Antrieb zur Errichtung dieses herrlichen Denkmals deutschen Kunstgeistes gab (wie wir in Baader's Beiträgen zur Kunstgeschichte Nürnberg's lesen) der Kirchenmeister von

S. Sebald, Namens Sebald Schreyer, welcher in seinem Bemühen, die nöthigen Gelder zusammenzubringen, von einigen reichen Kaufherrn Nürnberg's, als Sigmund Fürer, Peter Imhof und dem Kirchenpfleger Anton Tucher unterstützt wurde. Diese schossen das Grundkapital zusammen und trieben den Rest durch Aufforderungen zur Beisteuer ein. Nach der vom Künstler selbst aufgestellten Rechnung beträgt das Gewicht des ganzen Grabmals 157 Centner 29 Pfund. Für jeden Centner erhielt der Meister 20 Gulden (die nach heutiger Währung ungefähr einem Werthe von 120 Gulden gleich sind), und im Ganzen 3145 Gulden und 16 Schilling.

Andre Werke Peter Vischer's sind: die Gedächtnißtafel des Kirchenpropstes Anton Kreß in der Lorenzkirche zu Nürnberg (1513); Christus bei Martha und Maria, Grabmal in der alten Pfarrkirche zu Regensburg, (1521); ein sehr schönes Broncerelief, die Krönung Mariä darstellend, als Grabmal des geistlichen Rechtsgelehrten Henning Goden (im Dome zu Erfurt, und ein zweites Mal in der Schloßkirche zu Wittenberg), von demselben Jahre, eine fast in allen Theilen höchst vollendete Arbeit, während ein Relief der Kreuzabnahme, in der Aegydienkirche zu Nürnberg (1522) nur von untergeordnetem Werthe ist; das Denkmal des Cardinals Albrecht von Brandenburg, in der Stiftskirche zu Aschaffenburg (1525); das Denkmal des Kurfürsten von Sachsen, Friedrichs des Weisen in der Schloßkirche zu Wittenberg (1527), die Gestalt des Kurfürsten ausdrucksvoll und würdevoll; ferner die Grabdenkmale des Grafen Otto IV. in der Stiftskirche zu Römhild; die kleine Statue eines Bogenschützen, in der Nürnberger Kunstschule.

Peter Vischer starb am 7. Januar 1529. Neudörfer in seinen Nachrichten von den vornehmsten Nürnberger Künstlern sagt von ihm: „Dieser Peter Vischer war gegen männiglich freundlichen Gespräches, auch dermaßen bei großen Herren berühmt, daß wenn ein Fürst oder großer Potentat herkam, er's selten unterließ, daß er ihn nicht in seiner Gießhütte besuchte. Wie er täglich in seiner Gießhütten umgangen und gearbeitet, das findet man unten am St. Sebalds Grab,

welches er anno 1506 angefangen und mit Hülfe seiner fünf Söhne, Namens Peter, Hermann, Hans, Paulus und Jakob, so alle verheirathet, die mehrentheils bei ihm im Haus mit Weib und Kindern gewohnt haben, so ich selbst gesehen, anno 1519 den 19. Juli verfertiget" u. s. w.

Von den Söhnen Peter Vischer's, welche in den besten Jahren starben, sind nur wenig Arbeiten bekannt, und die bekannten stehen an Kunstwerth denen des Vaters nach. Von Hermann Vischer (dem Jüngeren) ist das Denkmal des Kurfürsten Johann von Sachsen in der Schloßkirche zu Wittenberg (1534); von Johann Vischer das große Bronzerelief einer Madonna in der Stiftskirche zu Aschaffenburg (1530). Als ein trefflicher Schüler und Nachfolger des Peter Vischer wird außerdem noch Pancraz Labenwolf gerühmt; ihm schreibt man das sogenannte Gänsemännchen auf einem Brunnen hinter der Frauenkirche in Nürnberg zu, einen Bauer darstellend, welcher zwei Gänse trägt, aus deren Schnäbeln Wasser fließt. Auch der Brunnen im Hofe des Nürnberger Rathhauses ist eine Arbeit Labenwolf's.

Die deutsche Kunst, die sich bereits so schön entwickelt hatte, begann schon nach kurzem Glanze wieder zu verfallen. Als eben die letzten Schritte geschehen sollten, um die Schönheit als höchstes Gesetz jeder Kunstschöpfung zu proklamiren, brachen jene heftigen Kämpfe auf religiösem Gebiete aus, die Deutschland um so tiefer berührten, als hier die Religion wahre Herzenssache und mit der ganzen Gesittung aufs Innigste verwachsen war. Im Kampfe der Parteileidenschaft wandte sich die geistige Strömung ganz von der Kunstübung ab, indem sie nur einem Ziele nachstrebte: einer Regeneration des Christenthums seinem sittlichen Gehalte nach. Der Ausgang dieser Gährungen und Zerwürfnisse ist bekannt. Nach einer Reihe einzelner Kämpfe, Friedensschlüsse und Verständigungen brach endlich der dreißigjährige Krieg aus, der Deutschland verheerte, seinen Wohlstand zerstörte und unser Vaterland der heillosesten Verwilderung preisgab.

Kein Ereigniß, von dem die Geschichte uns berichtet, hat Deutschland so tiefe, langblutende Wunden geschlagen, als dieser entsetzliche Krieg, dessen ganze Wucht fast allein unser armes Vaterland traf. Durch ihn sanken blühende Städte zu Hunderten, Dörfer zu Tausenden in Trümmer, fruchtbare Landstrecken wurden in Wüsteneien verwandelt, die nun wilden Thieren zum Aufenthalte dienten. Gesindel, das der Fahne entlaufen war, elende Menschen, durch den Krieg ihrer Habe beraubt, streiften als Räuber umher; mit dem materiellen Verfalle ging der sittliche Hand in Hand. Der Menschenverlust, den Deutschland in diesen dreißig Schreckensjahren erlitten, wird ziemlich allgemein auf zwei Dritttheile seiner Bevölkerung angegeben. Kein Wunder, daß Gewerbfleiß und Landbau, besonders durch den Menschenmangel, ganz im Verfall waren. Der Handelsflor und der daraus fließende Reichthum, der unser Vaterland bisher ausgezeichnet, war dahin und ist nur theilweise langsamen Schrittes wiedergekehrt, indeß er in andern Staaten, wie in Holland, das der Stapelplatz der von Lissabon kommenden Waaren Indiens wurde, und in England einen raschen Aufschwung nahm.

Und sowie zufolge äußern Elends der deutsche Sinn entartete, das Nationalgefühl der Deutschen fast ganz erlosch, dagegen dem Fremdländischen Thor und Thüre geöffnet und eine schmähliche geistige Abhängigkeit vom Auslande erzeugt wurde, so spiegelt sich der Verfall auch in Sprache, Kunst und Wissenschaft ab. Fremdwörter, von den Italienern, Franzosen, Spaniern entlehnt, drängen in Masse sich ein, und Wallenstein folgt dem allgemeinen Stile der Zeit, wenn er nach dem vergeblichen Sturme der Schweden auf sein Lager bei Nürnberg an den Kaiser schreibt: „Das combat hat gar frühe angefangen und den ganzen Tag caldissimamente gewährt. Viele Offiziere und Soldaten von Ew. Maj. Armee sind todt oder beschädigt; aber ich kann bei meiner Ehre versichern, daß sich Alle so tapfer gehalten haben, als ich's in einiger occasion mein Leben lang gesehen, und Niemand hat einen fallo in valor gezeigt." —

Und während die deutsche Sprache solche Flickerei sich gefallen lassen mußte, während die deutschen Höfe eine Ehre darin suchten, den trügerischen Glanz von Versailles nachzuäffen, die Vornehmen nach Paris reisten, um französische Sitte und Sprache an der Quelle zu studiren, wurden auch für die Künstler Reisen nach Italien und Frankreich zur Grundbedingung künstlerischer Bildung und künstlerischen Ruhmes, die Nachahmung fremder Vorbilder mit allen Widersinnigkeiten und Gefühllosigkeiten das Wesen der deutschen Kunst. Man dachte nicht daran, seinen Darstellungen die Wahrheit der Darstellung zu Grunde zu legen, sondern richtete sein Augenmerk immer mehr auf das eigentliche Handwerk, auf die Geschicklichkeit und Schnelligkeit der Ausführung, auf Kraft und Eleganz des Vortrags. An die Stelle wahrer Kunst war somit die Kunstfertigkeit, das Virtuosenthum getreten. Die Gründung von Kunstschulen (Akademien) führte zu keiner Besserung der Zustände, sondern vermehrte nur das Uebel durch Begünstigung und Förderung der Talentlosigkeit. Dennoch war alle Welt über die Künstler, wie diese über sich selbst, entzückt. Es war die Zeit der Gnadenketten und Ehrenpfennige. Keine Reichthümer waren groß, keine Ehrenstellen hoch genug, die Kunstverdienste der Männer zu belohnen, deren Werke von einer spätern Zeit nach Verdienst der Rumpelkammer übergeben worden sind.

Nur wenige Namen von dauernder Bedeutung hat die bildende Kunst der Deutschen aus dem siebzehnten und achtzehnten Jahrhundert aufzuweisen. Unter den Bildhauern dieser Zeit ist jedenfalls Andreas Schlüter (1626—1714), von dessen Wirksamkeit als Baukünstler bereits (I. 180.) die Rede war, der bedeutendste, überhaupt einer der größten Künstler im Fache der Architektur und Plastik während dieser langen Epoche. Nicht nur, daß er bei der Vollendung und innern Ausschmückung seiner Gebäude die bildnerische Ornamentik mit einem unvergleichlichen Schönheitsgefühl und Leben behandelte, zeigte er sich überhaupt bei der Lösung großer Sculpturaufgaben als einen Meister ersten Ranges. Im Hofe des Zeughauses zu Berlin sind als Schlußsteine der

Fenster eine Reihe von Antlitzen sterbender Krieger angebracht, welche durch Wahrheit und Mannigfaltigkeit des Ausdrucks, von der stillen Ergebung bis zum Schmerz der Verzweiflung, sowie durch die Großartigkeit der Formen und der Behandlung sich nicht nur von allen Werken damaliger Zeit rühmlichst auszeichnen, sondern überhaupt zu den bedeutendsten Werken der Bildnerei gehören. Ein zweites Werk seiner Hand von hervorragendem Werthe besitzt Berlin in der kolossalen bronzenen Reiterstatue des großen Kurfürsten auf der langen Brücke, einem Werke von großartigem Aufbau, voll mächtiger Bewegung und grandioser Formbehandlung. In römischer Imperatorentracht, den Herrscherstab in der Rechten, sitzt der Held auf dem stark ausschreitenden Kampfroß; in freien Locken fliegt das Haar um den leicht erhobenen Kopf; Herrschergewalt spricht aus Blick und Bewegung; nirgends Uebertreibung oder Effect suchende Gegensätze.

Etwas später war in Wien der ebenfalls durch edle Naturauffassung hervorragende Rafael Donner (1695—1741) thätig, der den Brunnen auf dem neuen Markte in Wien mit den in Blei gegossenen Statuen der Vorsehung und der vier Flüsse Oestreichs, und den Rathhausbrunnen daselbst mit Perseus und Andromeda, ebenfalls aus Blei, schmückte, auch die Bildsäule Kaiser Karls VI. im Belvedere und die Reiterstatue des heiligen Martin im Dom zu Preßburg lieferte. Diese beiden Meister stehen in einer ganz erschlafften und in Manierismus untergegangenen Zeit als vereinzelte seltene Erscheinungen da.

Unter den Malern dieser Periode des Verfalles sind die namhaftesten: Johann Rottenhammer aus München (1564—1622), der den venezianischen Malern folgte und besonders Marienbilder und heilige Familien malte; Adam Elgheimer (1574—1620), der Sohn eines Schneiders aus Frankfurt, gestorben in bitterm Elend zu Rom, ein guter Landschafter, dessen mit mühseligem Fleiße ausgeführte Bildchen geistreiche Auffassung und zarte Anmuth zeigen; der Historienmaler Joachim von Sandrart aus Frankfurt (1606—1688), Schüler des G. Honthorst; Carl Screta,

1604 zu Prag geboren und 1674 daselbst als Oberältester der Akademie gestorben, ein sehr geschickter Nachahmer italienischer Meister (Darstellungen aus der Geschichte des heil. Wenzel in der ständischen Gallerie zu Prag ꝛc.); der Augsburger Georg Phil. Rugendas (1666—1742), ein tüchtiger Schilderer des Kriegs- und Soldatenlebens; Johann Kupetzki, geb. zu Pörsing in Oberungarn, gest. 1740 zu Nürnberg, Historien- und Portraitmaler; Jacob van Schuppen, ein Antwerpener, geb. 1669, gest. 1751 als erster Director der Wiener Akademie, ebenfalls ein beliebter Historien- und Portraitmaler; Balthasar Denner, geb. zu Hamburg 1685, gest. zu Rostock 1749, ein in seiner Art unübertrefflicher Portraitmaler, dessen Werke, vorzüglich Köpfe alter Männer und Frauen, sich durch außerordentlich fleißige, fast mikroskopische Ausführung auszeichnen; fast alle Fürsten des Nordens riefen ihn an ihre Höfe, um sich von ihm malen zu lassen, und Kaiser Karl VI. kaufte einst von ihm für 4700 Gulden den Kopf einer alten Frau, welchen er nachher in einem Zimmer aufbewahrte, zu dem nur er den Schlüssel führte. Christian Wilh. Ernst Dietrich, geb. zu Weimar 1712, gest. zu Dresden 1774, Hofmaler und Director der Akademie in Dresden, der sich, vom Grafen Brühl unterstützt, in Holland und Italien gebildet hatte, war ein ebenso fruchtbarer, als geschickter Historien-, Portrait-, Landschafts- und Thiermaler. Seine besten Arbeiten fallen in die Zeit von 1730 bis 1760. Die Dresdener Gallerie besitzt von ihm über 46 Stücke der verschiedensten Art. Ferner nennen wir hier noch die in französischer Schule gebildeten Geschichtsmaler: Johann Tischbein den Aelteren (1722—1789) und Christian Bernh. Rode (1725—1797). Als Portraitmaler zeichnet sich aus: Anton Graff aus Winterthur (1736—1813), besonders in männlichen Bildnissen Tüchtiges leistend.

Eine neue, durch Winkelmann's Auftreten und Wirken angeregte Rückkehr zu idealer Auffassung bahnte Rafael Mengs (1728—1779) an, von dessen bedeutsamer, beleben-

der Einwirkung auf die deutsche Kunst in einem spätern Kapitel die Rede sein wird.

Dreiundzwanzigstes Kapitel.

Die italienischen Eklektiker und Naturalisten.

Die schöpferische Hervorbringungskraft jener großen italienischen Meister des fünfzehnten und sechzehnten Jahrhunderts, welche die Aufgaben ihrer Zeit nach allen Seiten und Richtungen der Kunst gelöst und Kirchen, Museen und Paläste mit unsterblichen Werken bereichert haben, konnte von zahlreichen Schülern, die ihnen nachzogen, nicht überboten werden. Die Verfolgung so verschiedener Richtungen führte zu Einseitigkeiten und Uebertreibungen, die bald als Gegensätze einander gegenüber traten. Am deutlichsten traten diese gegen Ende des sechzehnten Jahrhunderts hervor in den sogenannten Eklektikern und Naturalisten. Die Eklektiker*) wendeten den Blick auf das bisher Geleistete zurück und suchten die zerstreuten Richtungen zu sammeln, die Vorzüge jeder einzelnen jener Hauptschulen zu vereinigen. Die Naturalisten dagegen wollten gleichsam den Weg der Kunst aus eigenen Mitteln beginnen. Um aber einestheils den Schein der Abhängigkeit von den Vorgängen zu vermeiden, anderntheils den Beifall der Zeitgenossen zu gewinnen, suchten sie neue Gegenstände auf, welche die Kunst noch nicht behandelt hatte. Da nun die hohen Gegenstände der Religion und deren Veräußerung in edlen Formen bisher die Aufgabe großer Meister gewesen war, so mußten sie zu dem Gewöhnlichen

*) Eklektiker — sagt Goethe — ist ein Jeder, der aus dem, was ihn umgiebt, aus dem, was sich um ihn ereignet, sich dasjenige aneignet, was seiner Natur gemäß ist.

und selbst zu gemeinen Gegenständen der Natur herabsteigen. Um nun durch diese zu wirken, ließen sie dieselben in einer auffallenden, künstlichen Beleuchtung erscheinen, welche durch grellen Gegensatz von Licht und Schattenmassen entsteht, und auch das Unschöne, Widerliche ward von ihnen in den Bereich der Darstellungen gezogen.

Die Caracci's stehen an der Spitze der Eklektiker, Caravaggio ist das Haupt der Naturalisten.

In Bologna gelangte der Eklekticismus zu seiner vollkommenen Ausbildung; er ward förmlich in systematische Regeln gefaßt, indem man genau bestimmte, welche Eigenthümlichkeiten man von den einzelnen großen Meistern der Vorzeit zu entlehnen habe; ein wohlthätiges Gegengewicht aber fügte man solchem Streben durch ein sorgfältiges Naturstudium hinzu. Der Gründer dieser Schule, Lodovico Caracci (1555—1619) scheint jedoch bedeutender als Lehrer, denn als ausübender Künstler gewesen zu sein. Eine nicht sonderlich energische Richtung führte ihn vorzugsweise zur Nachahmung des Correggio. Als ein Hauptwerk, das durch ihn und unter seiner Leitung ausgeführt ward, sind die Fresken in S. Michele in Bosco zu Bologna zu nennen. Er gründete mit seinen beiden Neffen Agostino (geb. 1558, gest. 1601) und Annibale Caracci (1560—1609) eine Malerakademie, die bald alle andern Kunstschulen der Stadt verdängte. Nach Rom berufen, um die Galerie des Herzogs Farnese zu malen, entzweiten sich die Brüder, die sich sonst zärtlich liebten; der sanfte Agostino trat zurück und überließ das ehrenvolle Werk dem Feuergeiste des Bruders. Als Annibale die große Arbeit rühmlich vollendet, wurde er um den größten Theil des Lohnes schändlich betrogen. Man sagt, er habe für die achtjährige Arbeit anstatt 10,000 Scudi nur 500 erhalten. Tief gebeugt, suchte er sich sowohl durch neue Arbeiten, als durch eine Reise nach Neapel zu zerstreuen; doch die Anfeindungen, die er dort erlitt, gaben Veranlassung zu tiefer Melancholie, die seinen Geist zerrüttete; er starb zu Rom im 49. Lebensjahre. Sein Bruder Agostino verfiel ebenfalls in Schwermuth und starb, erst 43 Jahr alt. Der

Oheim beider Brüder, Lodovico, soll sich ebenfalls zu Tode gegrämt haben, hauptsächlich über Gehässigkeiten und Herabsetzungen von Seiten seiner Feinde. Man sieht daraus, wie schon das Zeitalter vorüber war, da die Kunst mit Liebe und begeisterter Anerkennung belohnt wurde, und wie vernichtend dagegen jetzt Tadelsucht und Neid auftraten.

Agostino Caracci ist mehr durch seine Lehrthätigkeit und seine Kupferstiche bemerkenswerth; das beste seiner Gemälde ist die Communion des heil. Hieronymus, jetzt in Paris. Annibale, bei weitem das vorzüglichste und werkthätigste Talent der Familie, weiß mit frischem Sinn und rührigem Geiste die Vorzüge der verschiedenen großen Meister, eines Correggio, Tizian, Paolo Veronese, Raphael sich anzueignen und bald in Einem Bilde neben einander zu entwickeln, bald nur dem einen oder dem andern zu folgen. Bilder von ihm sind sehr häufig; außer jenen Fresken mythologischen Inhalts in der Galerie des Farnesischen Palastes zu Rom, seinem Hauptwerke, sind hervorzuheben: Der heil. Rochus, Almosen spendend, in der Dresdener Galerie, eines seiner berühmtesten Gemälde; la Vierge au silence (Maria bedeutet den Johannes, daß er das schlafende Christuskind nicht aufwecken möge), ein überaus reizendes Bild, in der Auffassung an Correggio erinnernd, im Louvre zu Paris, welche Sammlung überhaupt 26 Werke von A. Caracci besitzt; die Klage um den todten Christus, ebendaselbst; ein Selbstportrait, eine kleine Pietà und eine Susanna in der Münchener Pinakothek; im Berliner Museum: eine schöne Landschaft, eine Madonna mit Heiligen und ein Crucifix u. s. w. Die öffentliche Gallerie zu Florenz bewahrt von Annibale seine berühmte Bacchantin und ein Genrebild, darstellend einen lachenden Kerl, dem ein Affe das Ungeziefer absucht.

Die Schüler der Caracci sind zahllos; in verschiedener Eigenthümlichkeit sich entwickelnd, bald die Anmuth des Correggio, bald die ernste Größe der römischen Meister nachahmend, übertreffen sie zum Theil ihre Meister. Einer der bedeutendsten ist Dominichino, eigentlich Domenico Zampieri (1591—1641), ein Künstler, der sich weniger

durch lebhafte Phantasie (seine Composition ist zumeist voll nüchterner Berechnung), als durch naiven Schönheitssinn, durch großartigen, idealen Styl ausgezeichnet und, wie Kugler sagt, „in einzelnen Theilen seiner Bilder oft an die glückliche Epoche Raphael's gemahnt". Er war zugleich ein trefflicher Landschaftsmaler. Zu den bedeutendsten und edelsten Werken seines farbenreichen Pinsels zählen die Fresken aus der Geschichte der Maria im Dom zu Fano und die vier Evangelisten der Kuppel von S. Andrea della Valle zu Rom; ferner die Oelbilder: Communion des heil. Hieronymus in der Gallerie des Vatikans, ein mehrfach vorkommender, begeistert aufblickender Evangelist Johannes und die naiv dargestellte heil. Cäcilia im Pal. Pitti zu Florenz, letztere in dem phantastischen Aufputz mit Turban und reichen Gewändern, der bei den Malern dieser Schule allgemein beliebt wurde; eine Diana mit ihren Nymphen in der Gallerie Borgheſe zu Rom u. s. w.

Ein zweiter bedeutender Schüler der Caracci ist Francesco Albano, geb. 1578 zu Bologna, gest. 1660, bekannt als Maler der Liebesgötter, von seinen Bewundrern wohl auch „der Horaz der Malerei" genannt, ein tüchtiger Künstler voll heiterer Phantasie, der für seine Bilder mit Glück die Motive hauptsächlich der antiken Mythologie entlehnte und sich durch anmuthige oder wenigstens zierliche Formen und blühende Färbung auszeichnet, wenn man auch hier und da die naive Wahrheit vermißt.

Guido Reni, der dritte berühmte Schüler der Caracci und einer der glänzendsten Meister seiner Zeit, wurde 1575 in Bologna geboren und von seinem Vater dem zu Bologna in großem Ansehn stehenden niederländischen Maler Dionysius Calvaert übergeben; zwanzig Jahre alt, ging er zu den Caracci über. Seine Begierde, Roms Kunstschätze mit eigenen Augen zu schauen, führte ihn und seine beiden Mitschüler Dominichino und Albano nach dieser Stadt, wo er sich schnell bedeutenden Ruhm erwarb. Später folgte er einer Einladung nach Neapel, hatte aber vielfache Anfeindungen von den dortigen, auf alle fremde Künstler von Bedeutung eifersüch-

tigen Malern zu erdulden und kehrte schließlich in seine Vaterstadt zurück, um hier seinen dauernden Wohnsitz zu nehmen. Sein leidenschaftlicher Hang zum Spiel verleitete ihn in der spätern Zeit seines Lebens zu leichtfertigen Arbeiten, und von Noth bedrängt, starb er 1642. Seine Kunstweise ist bei aller Schönheit der Form, namentlich der den berühmtesten Antiken nachgebildeten Köpfe, schwankend und unsicher. Man unterscheidet mehrere Perioden seines Schaffens. In seinen früheren Arbeiten tritt ein naturalistisches Element hervor, das sich bis zu krasser Einseitigkeit in der Kreuzigung Petri, einer der damals beliebten Henkerscenen (in der Sammlung des Vatikan) steigert. Dieser Periode gehört auch der großartige Christus am Kreuz mit Maria und Johannes, in der Pinakothek zu Bologna, an. Dann mildert sich dies Streben zu weicher Anmuth, und einige seiner Bilder, die dieser mittleren Periode angehören, enthalten einen ungemein schönen und hohen Adel, wie namentlich das Deckenbild des Phoebus mit den Horen im Palast Rospigliosi zu Rom, Christi Geburt in S. Marcus zu Neapel u. a., während in der letzten Zeit, als der Meister anfing eilfertig zu arbeiten, seine Eigenthümlichkeit sich in eine leere, abgeschwächte Manier verliert.

Auch Guercino, eigentlich Francesco Barbieri (Guercino wurde er genannt, weil er schielte), geb. 1590, gest. 1666, zählt zu den bedeutendsten Schülern der Caracci. Er arbeitete mit ungemeiner Leichtigkeit, und man erzählt, daß er einst, von Geistlichen am Vorabend eines Festes angelegentlich ersucht, ihnen für den Hauptaltar einen Gott Vater zu malen, das Gemälde in einer Nacht bei Fackelschein vollendet habe. Bei ihm zeigt sich ein lebhafter Sinn für warme, kräftige Färbung; sein Entwickelungsgang ist dem des Guido Reni ähnlich. In früherer Zeit der naturalistischen Richtung huldigend, wendet er sich später mehr dem Zarten und Anmuthigen zu, bis er sich endlich einer schwächlichen Sentimentalität ergiebt. Zu seinen bedeutendsten Arbeiten gehört das Frescobild der Aurora in der Villa Ludovisi zu Rom; ferner im Palast Spada daselbst die sterbende Dido, mehrere große Bilder in der Pinakothek zu Bologna ꝛc.

Noch eine große Zahl mehr oder weniger namhafter Maler, die aus der Schule der Caracci hervorgingen oder sich unter ihrer Einwirkung bildeten, lassen sich hier anführen; wir heben nur einige hervor: Giovanni Lanfranco (1581—1647); Bartolomeo Schedone (gest. 1615), in früheren Bildern dem Correggio nachstrebend, später kräftiger Naturalist; Giov. Batista Salvi, genannt Sassoferrato (1605—85), der sich besonders durch die Lieblichkeit seiner Madonnenbilder, wie überhaupt durch warme Innigkeit, auszeichnet (Madonna del Rosaro in Rom sein berühmtestes Bild); Lionello Spada (1576—1622), mehr zu den Naturalisten sich hinneigend; Carlo Cignani (1628—1719), dessen bekanntestes Bild, der keusche Joseph, sich den Umarmungen der Potiphar entwindend, die Dresdener Gallerie schmückt; dessen Schüler: Giuseppi Maria Crespi (1665—1747), wegen seines stets netten spanischen Anzugs von seinen Mitschülern lo Spagnuolo di Bologna genannt, launenhaft von einem Vorbilde zum andern überspringend, ꝛc.

Eine besondere Richtung der Malerei, die sich zur Aufgabe machte, in Rom die Wiederherstellung des guten Geschmacks anzubahnen, war von Federigo Baroccio (1528—1612) angebahnt worden; sie fand eine sehr umfassende Nachfolge in Florenz, zunächst durch Lodovico Cardi da Cigoli (1559—1663), sodann durch Cristofano Allori (1577—1621), einen der edelsten und tüchtigsten Meister der Zeit, der in seinem Hauptwerke, der Judith in der Gallerie Pitti zu Florenz, eines der geistvollsten und hervorragendsten Werke des siebzehnten Jahrhunderts lieferte. Ihm schließt sich Carlo Dolci (1616—1686) an, der sich durch die zarte Anmuth und süße Sentimentalität seiner Madonnen- und Heiligenbilder viele Bewunderung erwarb. Seine heilige Cäcilie in der Dresdener Gallerie, welche auf der Orgel spielend mit verklärt andächtigem Blicke emporschaut, zählt zu seinen trefflichsten Werken.

Wir wenden uns nun zu den Naturalisten. Von ihnen ist, gegenüber den Eklektikern, im Allgemeinen weniger Er-

freuliches zu sagen, obgleich auch unter ihnen manches reichbegabte Talent sich hervorhebt. Während der Eklekticismus in seiner besonnenen Ruhe, mit seinem ernsten, gründlichen Studium der großen Meister wesentlich dazu beitrug, die bereits arg verwilderte Kunst einem höheren Ziele zuzuführen, traten die Naturalisten alle Schranken nieder und suchten die Kunst ins Niedrige und Gemeine herabzuziehen. Der Geist der Zeit leistete ihnen dabei wesentlichen Vorschub. Die öffentlichen Zustände waren durch leidenschaftliche Erregungen schwankend geworden. Von dem politischen Felde, auf dem die monarchische Regierungsform immer festern Fuß faßte, allmälig verdrängt, ging das Parteigetriebe auf das religiöse Gebiet über *). Wer hier kein Ideal fand, an dem er sich aufrichten konnte und seinen Blick in eine trübe Zukunft lichtete, der mußte seinen Gott im zügellosen Genusse des Lebens suchen und einer Selbstsucht anheimfallen, die stets mit ungestümen Leidenschaften im Bunde steht. Jenes leidenschaftliche Wesen der Zeit tritt nackt und unmittelbar in den Schöpfungen der Naturalisten hervor und es darf uns nicht wundern, wenn mehrere derselben zu Gift und Dolch, gemeiner Intrigue und Barbarei sich verirren, um Stoff zur energischen Darstellung der Leidenschaften zu gewinnen. Doch wird auch zuweilen der Ungestüm der Naturalisten durch die Annahme einer feineren eklektischen Bildung zuweilen erfreulich gemildert und überhaupt stehen sich diese Richtungen keineswegs unvermittelt gegenüber.

Michel Angelo Amerighi, nach seinem Geburtsort Caravaggio genannt, das Haupt dieser Richtung (1569—1609), führte ein höchst abenteuerliches Leben, meist zu Rom, später zu Neapel, Malta und Sicilien: Mord, Flucht, Verfolgungen und Elend begleiteten ihn auf seiner Lebensbahn. Seine Werke tragen bei aller Gemeinheit der Auf-

*) Die Reformation hatte die Welt erschüttert und der katholischen Hierarchie das ehemalige Gefühl ruhiger Sicherheit geraubt. Es galt nun ein kühnes und gewandtes Ringen gegen den gefährlichen Feind. An der Spitze der Kämpfer für Unterdrückung und Ausrottung der Widersacher stand der Jesuitenorden.

fassung das Gepräge einer gewissen Großartigkeit. Sein Colorit (grelles Licht und dunkle Schatten, der allgemeine Charakterzug der Naturalisten) erscheint, wenn auch nicht immer naturwahr, doch effectvoll und seiner Sinnesrichtung verwandt. Wo er heilige Vorgänge malt, z. B. in der großen Grablegung Christi im Vatican, in der heiligen Familie der Borgheſe'schen Gallerie, tritt diese Weise mit dem geistigen Wesen des Dargestellten oft in Widerspruch. Da aber, wo er die Nachtseiten der Gesellschaft schildert, macht sie sich um so wirksamer geltend. Am meisten gelingen ihm die Bilder, in welchen das Vagabundengesindel jener wilden Zeit und ihre frevelhaften Handlungen, Mord, Verrath, falsches Spiel dargestellt werden. Mit besonderer Vorliebe behandelte er falsche Spieler (eines der trefflichsten in der Dresdener Gallerie) und Wahrsagerinnen (im Capitolinischen Museum zu Rom und im Palast Manfrini zu Venedig). Eines seiner besten Bilder, aus frühester Zeit stammend, ist eine Lautenspielerin in der Gallerie Lichtenstein zu Wien; ein Concert, das sich im Louvre zu Paris befindet, zählt ebenfalls zu seinen gelungensten Genrescenen. Eine allegorische Darstellung, die irdische Liebe im Berliner Museum verdient ebenfalls besondere Erwähnung, da sich in ihr die bildungsfeindliche Sinnesart des rohen Naturalisten gleichsam personificirt hat. Das Bild stellt dar einen Knaben mit Geierflügeln, frech und liederlich in den Formen wie in der Bewegung, der sich vom Lager erhebt und Bücher, Musikinstrumente, Lorbeer und anderes Geräth des Geistes unter die Füße tritt.

In Neapel traten die Naturalisten am mächtigsten auf und standen als geschlossene Partei den Anhängern der Caracci's schroff und feindlich gegenüber. Hier entfaltete einer der extremsten Naturalisten seine Wirksamkeit: der Spanier Giuseppe Ribera (Spagnaletto), geb. 1593, gest. 1656, Schüler des Caravaggio, dann durch das Studium des Correggio und der Venetianer gebildet, endlich aber in Neapel als Hofmaler des Vicekönigs mit völliger Rücksichtslosigkeit sich der naturalistischen Richtung hingebend. Einzelne seiner früheren Werke, namentlich eine Kreuzabnahme in

S. Martino bei Neapel, schließen sich den edelsten und reinsten Erzeugnissen der Zeit an. Später behandelte er vorzugsweise schreckliche und schaudererregende Gegenstände und sinkt namentlich in seinen Marterbildern zu scheußlichen Henkerscenen herab. Ein meisterhaft durchgeführtes Helldunkel verleiht seinen Bildern eine besondere, fast dämonische Stimmung.

Aus Ribera's Schule ging Salvator Rosa hervor, gleich ausgezeichnet als Maler und Kupferstecher, wie als satirischer Dichter, geb. 1615 im Neapolitanischen, gest. 1673 zu Rom. Er soll einen Theil seiner Jugend unter Räubern verlebt haben und fand in den einsamen Gebirgsgegenden, die er mit seinen Genossen durchstreifte, vielleicht den Stoff zu seinen schauerlichwilden Schilderungen. Er malte Historienbilder (z. B. die Verschwörung des Catilina in der Gallerie Pitti zu Florenz), Schlachtenstücke und besonders treffliche Landschaften, namentlich gewaltige Naturscenen, schauerliche Wildnisse und Einöden, die er mit Banditen und andern unheimlichen Figuren zu staffiren liebt.

Der begabte, aber leichtfertige Luca Giordano, geb. zu Neapel 1632, erhielt wegen seiner unglaublichen Schnellfertigkeit den Beinamen Fa presto. König Karl II. von Spanien berief ihn (1679) an seinen Hof zur Ausschmückung des Escurials *); nach dessen Tode kehrte er in sein Vaterland zurück und starb zu Neapel 1704. Er war reich an Erfindung, sein Pinsel frei und fest, mit der Perspective war er gründlich vertraut; dennoch sind wenige seiner Bilder ganz tadellos, da er zu oberflächlich und flüchtig arbeitete.

Unter die tüchtigsten Schlachten- und Genremaler dieser Zeit zählt Michelangelo Cerquozzi, geb. zu Rom 1602, gest. daselbst 1660, von seinen Zeitgenossen der Schlachten-Michelangelo (Michelangelo delle battaglie) genannt. Später

*) Durch sein heiteres Temperament wußte er sich bald bei dem spanischen Hofe in Gunst zu setzen. Als einst die Königin den Wunsch äußerte, seine Frau kennen zu lernen, verfertigte er auf der Stelle deren Bildniß und entzückte damit die Königin in so hohem Grade, daß sie ihr Perlenhalsband abnahm zum Geschenke für des Künstlers Gattin.

wendete er sich den sogenannten Bambocciaden *) zu und erhielt dafür einen zweiten Beinamen: Michelangelo delle bambocciati.

Unter den Landschaftern zeichnet sich Francesco Grimaldi (1606—1680) aus.

Vierundzwanzigstes Kapitel.

Die spanische Malerei.

Im Charakter des Spaniers, wie in seiner Kunst, ist religiöse Schwärmerei, die ebensowohl die Stimmung feuriger Inbrunst des Gebetes, wie den hellen Ton jubelnden Triumphes annehmen kann, ein vorherrschender Zug. Die Verherrlichung des christlichen Glaubens war einem Volke zum Bedürfniß geworden, welches Jahrhunderte lang gegen das Eindringen der Sarazenen sich zu wehren hatte. Aus seinen Kämpfen mit den maurischen Stämmen, aus dieser Schule der Gefahren, dieser Quelle abenteuerlicher Begebenheiten, empfing Spanien den reichen Inhalt seiner Poesie; aus seinen Siegen über die Ungläubigen floß ihm das hohe Selbstgefühl, der eigenthümliche Nationalstolz, das ritterliche Wesen, welches auch der jähe Verfall der politischen Größe des Staates unter Philipp II. nicht vernichten konnte.

Die spanische Malerei entwickelte sich jedoch sehr spät zu nationaler Selbständigkeit. Im fünfzehnten Jahrhundert entspricht sie in ihren Hauptzügen dem gleichzeitigen italienischen Stile; auch die van Eyck'sche Kunstweise blieb nicht ohne

---

*) Bambocciaden sind solche Bilder, die Gegenstände und Scenen des gemeinen Lebens auf grotteske Weise darstellen, Jahrmärkte, Bauernfeste u. dergl., in der Weise des damals zu Rom lebenden holländischen Malers Peter von Laar, der wegen seiner Mißgestalt Bamboccio (Krüppel) hieß.

Einfluß auf die spanischen Maler, wobei jedoch die später in größerer Selbständigkeit hervortretende Eigenthümlichkeit eine gewisse heißblütige Leidenschaftlichkeit oder Keckheit der Auffassung, verbunden mit einem prächtigen Colorit, sich schon bemerkbar macht.

Einer der bedeutendsten spanischen Meister des sechzehnten Jahrhunderts ist Luis de Morales, mit dem Beinamen el Divino (der Göttliche), weil er nur religiöse Darstellungen malte, geb. 1509 zu Badajoz, gest. daselbst 1590, ausgezeichnet durch treue, aber veredelte Naturnachahmung, durch kühnen Pinsel, durch Ausdruck und äußerst sorgfältige Ausführung. In Valencia blühte um dieselbe Zeit Vincente Joanez (1523—79), der sich, wie die meisten gleichzeitigen Künstler, in Italien, vornehmlich nach Raphael, bildete und von seinen Landsleuten wohl auch der spanische Raphael genannt wird.

Am Schlusse des sechzehnten Jahrhunderts wurde Sevilla die wichtigste Pflanzstätte der spanischen Malerei. Hier wirkten Franz Pacheco (1571 – 1654), Juan de las Roelas (1560—1625) und Francisco de Herrera der Aeltere (1576 1656). Bedeutender als diese tritt Francisco Zurbaran (1598—1662) hervor, der talentvolle Schüler des Roelas. Man hat ihn den spanischen Caravaggio genannt, weniger in Bezug auf seine Auffassung, die durchweg ernst und würdig ist, als wegen der grellen Lichtwirkungen, die er auf finsteren Hintergründen hervorzubringen liebte. Er ist in Spanien der eigentliche Vertreter der exaltirten Andachtsmalerei. Betende Mönche, Visionen, zerknirschte Büßer, reuige Magdalenen, verzückte Heilige, stets mit sorgfältiger, portraitähnlicher Ausführung der Gesichtszüge, bilden die Themata seiner Kunst. Kunstkenner rühmen seine Meisterschaft in der Draperie, besonders seine Behandlung weißer Gewänder. Für figurenreiche Darstellungen historischer Scenen reichte sein Talent nicht aus. In dieser Gattung bringt er es nur zu Ceremonienbildern, die mehr weltlichen Pomp als tiefe Empfindung zeigen. Seine Auffassung erinnert dabei an Paolo Veronese, dem jedoch die

das Thema variirenden Motive in ungleich reicherer Fülle zuströmen. Zurbaran hat nur heilige Gegenstände gemalt, meist lebensgroße Einzelfiguren, von welchen man die meisten im Louvre zu Paris findet. Als sein bedeutendstes Werk wird der heil. Thomas von Aquino, umgeben von den vier lateinischen Kirchenvätern, gerühmt, aufbewahrt im Museum zu Sevilla.

Diego Velasquez da Silva, geb. zu Sevilla 1599, war der Schüler Herrera's und später Pacheco's, dessen Tochter er heirathete. Er nahm sich die Natur zum Muster, die er treu copirte, und malte Anfangs besonders Bambocciaden und geringere Gegenstände nach der Natur. Dann studirte er die Werke der Niederländer und Italiener und reiste deshalb 1622 nach Madrid. Nach der Heimath zurückgekehrt, erhielt er ein Jahr später in Folge der Verwendung eines wohlwollenden Gönners eine von fünfzig Dukaten begleitete Aufforderung des Herzogs Olivarez von S. Lucar (des allmächtigen Ministers und Günstlings Philipp's IV.), sich wieder nach der spanischen Residenz zu begeben. Hier malte er viele treffliche Bildnisse, wurde 1623 zum Hofmaler ernannt und mit Ehrenbezeigungen überhäuft. Als Rubens nach Madrid kam, wurde Velasquez dessen Freund, und das Verlangen in ihm rege, Italien zu besuchen. Unterstützt vom Hofe, reiste er 1629 dahin, studirte daselbst namentlich die Werke der Venetianer, Raphael's und Michel Angelo's und machte bedeutende Fortschritte in der Zeichnung wie im Colorit. Nach zweijährigem Aufenthalte kehrte er zurück, vom König Philipp IV. herzlich willkommen geheißen. Sein Umgang mit demselben wurde in der Folge immer vertrauter, sodaß er seinem Gönner fast unentbehrlich wurde und dessen Gesellschaft auch auf den Rundreisen durch die Provinzen theilen mußte.

Es schmeichelte dem König, daß sich um diese Zeit die spanische Malerei immer herrlicher zu entfalten begann. Um die Musen noch mehr an Madrid zu fesseln, gab er bereitwillig seine Genehmigung zur Errichtung einer Akademie der zeichnenden Künste und beauftragte Velasquez nochmals, nach

Italien zu reisen, um sich mit den dortigen Kunstanstalten vertrauter zu machen. In Folge dieses Auftrags unternahm der Meister 1648 eine zweite Rundreise durch Italien, wo er große Ankäufe von Gemälden, Statuen und Büsten machte. Sein zweijähriger Aufenthalt im Vaterlande der Kunst brachte ihn mit den bekanntesten damaligen Kunstgrößen in persönlichen Verkehr, namentlich mit Bernini, Algardi, Pouſſin u. A. Auch die schmeichelhaftesten Freundschafts- und Gunstbezeugungen der Fürsten und Cardinäle Roms wurden ihm zu Theil.

Nach Madrid zurückgekehrt, wurde er vom König zum Haushofmeister oder Hausmarschall mit einem jährlichen Einkommen von dreitausend Dukaten ernannt, ein Amt, das ihm nicht geringe Obliegenheiten, Anordnung von Festlichkeiten, Einrichtung der königlichen Wohnungen u. dergl. auferlegte. Auch die Aufstellung der inzwischen von Neapel eingetroffenen Kunstschätze nahm den Künstler vielfach in Anspruch. Dennoch entsagte er auch in dieser letzten Zeit seines Lebens nicht dem künstlerischen Schaffen. Namentlich stellte er die königliche Familie in einem Bilde, das unter dem Namen „las Meninas“ bekannt ist, so trefflich dar, daß ihn der König 1658 in den Ritterstand erhob.*) Velasquez starb zu Madrid am 7. August 1660. Seine Wittwe, untröstlich über den Verlust, folgte ihm schon acht Tage darauf nach. Beide fanden in der Kirche S. Juan ihre Ruhestätte.

Der Tod des Meisters wurde im ganzen Lande nicht nur von denen, welche ihm im Leben nahe gestanden, schmerzlich

*) Nach einer gangbaren Anekdote drückte der König dem Maler seinen Beifall für dieses treffliche Werk in sehr liebenswürdiger Weise aus. Der König pflegte in Begleitung der Königin Tag für Tag von dem Fortschreiten der Arbeit Kenntniß zu nehmen. Als Velasquez endlich das Bild für vollendet erklärte und den König fragte, ob daran noch etwas fehle, erwiderte dieser nach kurzem Bedenken: „Noch eine Kleinigkeit!“ — ergriff den Pinsel und Palette, und malte auf die Brust des Künstlers, der auf dem Bilde ebenfalls dargestellt ist, ein rothes Ritterkreuz. Die wirkliche Erhebung in den Ritterstand erfolgte jedoch ein Paar Jahre später. (A. W. Becker, Kunst und Künstler. 2. Bd.)

empfunden. Seine edle Denkungsart, seine hülfreiche Hand, sein rein menschliches Wohlwollen, das er namentlich jüngeren Kunstgenossen schenkte, hatte seinen Namen weit und breit beliebt gemacht. Mit edler Selbstverläugnung fremdes Verdienst überall bereitwillig anerkennend, war er weit davon entfernt, seine bevorzugte Stellung im Leben zu selbstsüchtigen Zwecken auszubeuten; sein mächtiger Einfluß kam dem Bedürftigen in reichem Maße zu Hülfe. Sein Grab deckte nicht nur den Lorbeer des Künstlers, sondern auch die unermüdliche Wirksamkeit eines wahren Edelmannes.

Velasquez ist einer der Hauptmeister unter den spanischen Malern, der Erste, der die spanische Kunst aus mönchischer Beschränkung zu einem freieren Weltblick erhob. Unter seinen früheren Bildern, deren Gegenstände meist der Sphäre des gemeinen Lebens entnommen sind, ist besonders der alte Wasserträger (aguador) im Palaste von Madrid berühmt. Erst in seinen spätern Werken, (z. B. Krönung der Maria im Madrider Museum) tritt seine Eigenthümlichkeit, frische Lebenswahrheit, scharfe Charakteristik und meisterhafte Behandlung des Helldunkels deutlicher und glänzender hervor. Den größten Ruhm aber erwarben ihm seine Portraits. Zu den ausgezeichnetsten derselben gehören: Philipp IV., lebensgroß zu Pferde, in den Uffizien zu Florenz, höchst wirkungsvoll und imponirend, prächtig in der Farbe; ferner das Brustbild des Papstes Innocenz X. im Palazzo Doria zu Rom, und mehrere der vorzüglichsten in der Gallerie zu Madrid, darunter namentlich wieder ein Reiterbildniß Philipp's IV., ein höchst anmuthiges Portrait der Infantin Margareta und die Uebergabe von Breda, eine zu einem historischen Moment verbundene Gruppe trefflicher Portraits. (Der spanische Feldherr Spinola nimmt vor der Fronte seiner Truppen von der um Gnade flehenden Deputation der Stadt die Schlüssel in Empfang.)

Das oben erwähnte Bild Las Meninas (die Ehrenmädchen), ebenfalls in der Galerie von Madrid, stellt folgenden Gegenstand dar: der Maler selbst, an der Staffelei lehnend, ist im Begriff, die Bildnisse Philipp's IV. und seiner Gemahlin,

Maria Anna von Oestreich, zu malen, die aber außerhalb der Scene gedacht und nur in einem Spiegel an der Wand wahrgenommen werden. Vorn in der Mitte und in vollem Lichte erscheint die Gruppe der jungen Infantin, umgeben von zwei dienenden Gespielinnen, deren eine ihr knieend etwas auf dem Teller darreicht. Rechts im Schatten steht eine Zwergin und spielt ein Zwerg mit einem Hunde. Etwas weiter hinten bemerkt man eine Hofdame, sich mit einem Offizier unterhaltend. Das geräumige Gemach ist ganz im Halbdunkel gehalten; nur im Grunde bricht eine Hellung durch die offene Thür, in der ein Mann, der Hausmarschall der Königin, auf den Stufen steht.

Auch treffliche Landschaften, Stillleben, Blumen- und Fruchtstücke zeugen von dem vielseitigen Talente des Velasquez.

Ein andrer ausgezeichneter Meister der Schule von Sevilla ist Alonso Cano, geb. 1601 zu Granada, auch als Architekt und Bildhauer hervortretend. Er war schon in seinem 24. Jahre ein Künstler von Ruf und 1638 wurde er königlicher Hofmaler. Wegen des Verdachtes, seine Frau aus Eifersucht ermordet zu haben, floh er in ein Karthäuserkloster zu Valencia und wurde Priester. Später kehrte er nach Madrid zurück; man verhaftete ihn und legte ihn auf die Folter, jedoch gab man mit Rücksicht auf sein Malertalent den Henkern die Weisung, seinen rechten Arm zu schonen. Die Standhaftigkeit, mit der Cano die Qualen der Folter ertrug, erwarb ihm die Freiheit wieder. Später lebte er in seiner Vaterstadt Granada, wo er 1658 eine Pfründe von der Kathedrale erhielt und 1667 starb. Eine Anekdote, welche über seinen Tod berichtet, ist bezeichnend für den Eigensinn und das Schönheitsgefühl des Meisters. Als ihm der Priester, der ihm die letzten Tröstungen der Religion spendete, ein schlecht gearbeitetes Krucifix reichte, sträubte sich Cano, das Bild des Gekreuzigten zu küssen, weil es das Werk eines Pfuschers sei. Man mußte ihm ein andres Krucifix bringen, das er sterbend in seine Arme schloß.

Cano's Gemälde, Madonnen und andre Andachtsbilder, befinden sich großentheils in Spanien, besonders in der Ka-

thedrale zu Granada. Eine treffliche Darstellung des Apostels Paulus besitzt die Dresdener Gallerie, aus einer Versteigerung der Sammlung König Louis Philipp's von Frankreich 1853 angekauft. In der Gallerie Esterhazy zu Wien sieht man einen h. Johannes, die Apokalypse schreibend, im Berliner Museum den Esel des Bileam und eine h. Agnes.

Ihren Gipfelpunkt erreichte die Schule von Sevilla und die spanische Malerei überhaupt in

Bartolomeo Esteban Murillo,

der neben Rubens unbedingt den ersten Rang unter den Künstlern seines Jahrhunderts einnimmt. Murillo (sagt Passavant) vereinigte in sich die Vorzüge eines Zurbaran und Alonso Cano und verklärte sie durch seinen frommen poetischen Sinn, sein tiefes Gemüth und den Zauber seines unübertroffenen Colorits. Bei ihm ist die Leidenschaft, welche durch die Kunst seines Jahrhunderts geht, in ihrer schönsten Form ausgeprägt; sie ist Andacht, Liebe, Hingebung und süße, göttlich naive Sinnenfreude geworden. Sehr selten, nur wo der Gegenstand es ausdrücklich verlangte, trübt der Fanatismus, die Bigoterie diese reine Welt; niemals aber erscheint Murillo roh oder gemein. Er ergründet alle Tiefen des Naturalismus und taucht doch immer gleich dem Schwan unbefleckt wieder empor. Man kann in mehrfacher Beziehung Murillo wohl den Raphael seines Jahrhunderts nennen.

Er wurde gegen Ende des Jahres 1617 zu Sevilla geboren, empfing den ersten Unterricht von seinem Anverwandten, dem Maler Juan del Castillo, machte schnelle Fortschritte und arbeitete dann allein. Die meisten seiner Gemälde aus dieser Zeit gehören ihrem Gegenstande nach dem niedern Genre an und geben vorzugsweise eine höchst lebendige Anschauung von den lungernden und bettelnden Straßenvagabunden, die in den größern Städten Spaniens einen nicht unwesentlichen Theil der Bevölkerung bilden. Außerdem malte er mit angestrengtem Fleiße kleine Heiligenbilder und andre Gegenstände für den Handel nach Amerika und verschaffte sich dadurch so viel, daß er 1643 eine Reise nach Madrid unter-

nehmen konnte. Hier nahm sich Velasquez seines Landsmanns mit großer Zuvorkommenheit an und wirkte ihm auch die Erlaubniß aus, an den Werken eines Tizian, van Dyk und Correggio, die in den königlichen Sammlungen sich befanden, gründliche Studien zu machen.

Murillo's Aufenthalt in Madrid bezeichnet daher einen bedeutsamen Wendepunkt in dem Entwickelungsgange des Meisters, insofern er seine frühere Manier aufgab und nun sein Colorit zu der bewunderungswürdigen Klarheit, Harmonie und Tiefe entwickelte, die seine nun folgenden Arbeiten auszeichnet. Er kehrte 1645 nach Sevilla zurück und erregte bald als Maler allgemeines Aufsehen. Besonders fand er bei den Franziscanermönchen lebhafte Theilnahme für seine Erzeugnisse und erwarb sich ihre Gunst in so hohem Grade, daß sie ihr kleines Kloster zu Sevilla von ihm mit einer ganzen Reihe von Bildern ausstatten ließen, welche in neuerer Zeit zum Theil in der Galerie des Marschall Soult zu Paris ihre Stelle fanden.*)

Im Jahre 1648 vermählte sich Murillo mit einem Mädchen aus angesehener Familie, das auch einiges Vermögen hatte, und 1660 führte er einen lang gehegten Lieblingsplan aus: er gründete die Malerakademie zu Sevilla, der er bis an sein Ende mit ganzer Hingebung vorstand. Unermüdlich im Schaffen, erwarb er sich ein nicht unbedeutendes Vermögen, welches er hauptsächlich in Grundbesitz anlegte. Eine Reise nach Cadiz, welche er 1681 unternahm, um für die dortige Kirche der Kapuziner eine Verlobung der heil. Katharina zu malen, hatte unglückliche Folgen. Schon war das Bild seiner Vollendung nahe, als der Meister, auf dem hohen Gerüste stehend, ausglitt und herabstürzte, wobei er sich schwer verletzte. Er ließ sich nach Sevilla bringen und starb hier am 3. April 1682, nachdem er zuvor sein Testament gemacht, welches Zeugniß von seiner strenggläubigen Frömmigkeit giebt,

*) Marschall Soult hatte während des spanischen Feldzugs unter den Kunstschätzen Spaniens arg gewirthschaftet und dort den Kunstraub im Großen betrieben.

indem er darin unter Andern anordnete, daß für seine Seele nicht weniger als vierhundert Messen an verschiedenen Orten gelesen werden sollten.

Die Schule von Sevilla erreichte mit Murillo ihre stolze Höhe, ihre unvergleichliche Blüthe. Seine Gemälde sind in ganz Europa zu finden. Viele derselben wurden von den spanischen Königen an fremde Höfe verschenkt oder von reichen Kunstfreunden oft für enorme Preise erworben. Besonders in neuerer Zeit erreichten die Summen, die man für ächte Murillos bezahlte, eine fabelhafte Höhe. So erwarb die französische Regierung die berühmte Concepcion (Empfängniß der Jungfrau Maria) aus der Gallerie Soult im Jahre 1852 für nicht weniger als 615,000 Franken.

Solche Concepcionen, wunderbare Verherrlichungen der reinen Gottesmutter, wo sie, umgeben von einer jubelnden Engelschaar und von Himmelslicht umflossen, mit demüthig gekreuzten Händen auf Wolken schwebend empor getragen wird und ihr schwärmerischer, sehnsüchtiger Blick gen Himmel strebt, hat Murillo in großer Anzahl und zum Theil mit wenig Aenderungen gemalt. Außer der ebengenannten, bewahrt das königl. Museum zu Madrid zwei andere von vorzüglicher Schönheit. Die Dresdener Gallerie besitzt von ihm eine liebreizende, den thränenfeuchten Blick in stiller, sehnsüchtiger Andacht zum Himmel erhebende Madonna mit dem eben so anmuthigen Kinde auf dem Schooße. Eines seiner gepriesensten Werke ist ferner die Vision des heil. Antonius von Padua in der Kathedrale zu Sevilla, die in ähnlicher Weise auch im Museum zu Berlin sich findet. Das letztere besitzt außerdem von Murillo zwei (sehr seltene) Bildnisse, deren eines einen Cardinal, das andere eine spanische Frau aus den höhern Ständen darstellt. Im Belvedere zu Wien: ein Johannesknabe, ein Lamm liebkosend. In der Münchener Gallerie sehen wir sieben Murillo's: sechs Genrebilder und einen heil. Franciscus, einen Lahmen heilend; in der Leuchtenberg'schen Gallerie die berühmte sitzende Madonna mit dem betenden Kinde.

Zu den Meistern der Schule von Sevilla gehört ferner,

als minder bedeutend, Juan de Valdez Leal (1630—1690), der anmaßend genug war, mit Murillo in die Schranken zu treten. Die Geschmacklosigkeit dieses Bravourmalers zeigt sich höchst widerwärtig auf einem Bilde der Kirche de la Caridad, die in einem Sarge liegende, bereits in Verwesung begriffene Leiche eines Bischofs darstellend.

Eine zweite Schule ist die von Madrid, die sich vorzugsweise durch die Schüler und Nachfolger des Velasquez bildete. Der vorzüglichste darunter ist Antonio Pereda (1590—1669), von dem sich ein Hauptwerk, eine Beweinung Christi, im Madrider Nationalmuseum befindet; in der Gallerie Esterhazy zu Wien ein heil. Antonius mit dem Christusknaben; in der Münchener Pinakothek einige Portraits von seiner Hand. Von einiger Bedeutung ist sodann Juan Careño de Miranda (1614—1685), welcher im Berliner Museum durch ein treffliches Bildniß Karl's II., in der Esterhazy'schen Gallerie durch einen h. Dominicus, im Stile van Dyk's, vertreten ist. Endlich verdient Claudio Coello Erwähnung, der bis 1693 lebte.

Als Haupt der Schule von Valencia ist anzuführen: Francisco Ribalta (1551—1628), der sich in Italien nach Raphael, Caracci u. A. bildete und nicht selten eine großartige Formbehandlung zeigt. Dessen Sohn und Schüler Juan Ribalta (1597—1628) nahm die Art und Weise des Vaters so vollständig an, daß die Werke Beider schwer von einander zu unterscheiden sind. Schüler des Franz Ribalta sind ferner: Jacinto Geronimo de Espinosa (1600—1680), Giuseppe Ribera (Spagnoletto), welchen wir bereits unter den italienischen Naturalisten (S. 73) aufgeführt haben: und Pedro Orrente (1550—1640).

Gegen Ende des siebzehnten Jahrhunderts artete die spanische Malerei in eine handwerksmäßige Schnellmalerei aus und siechte im achtzehnten Jahrhundert ganz hin, nur kümmerlich ihr Dasein durch eine studirte Nachahmung früherer Meister fristend.

Fünfundzwanzigstes Kapitel.

Glanzperiode der niederländischen Malerei im siebzehnten Jahrhundert. Schule von Brabant: Rubens; van Dyk.

Holland war aus seinem Kampfe gegen die Spanier, der den höchsten Gütern des Lebens, politischer und religiöser Freiheit, galt, siegreich hervorgegangen und blühte nun mächtig empor. Während in Spanien, dem Lande der Unduldsamkeit, Seefahrt und Handel, rasch von seiner früheren Bedeutung herabsanken, nahmen sie in Holland, nachdem das Joch der Unterdrücker abgeschüttelt, einen höchst erfreulichen Aufschwung. Bald hatten die Holländer den Spaniern die reichsten Besitzungen in Ostindien entrissen; 1619 gründeten sie Batavia.

Auf dem Boden der Freiheit und des Wohlstandes gediehen Wissenschaft und Kunst in seltener Vortrefflichkeit. Hier arbeitete in der ersten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts der Franzose Descartes, der Vater der neuern Philosophie seine tiefen, die Wissenschaft befruchtenden Ideen aus; hier wirkte der hochgebildete, für die ewige Schönheit des Alterthums und für edle Menschlichkeit begeisterte Staatsmann Hugo Grotius aus Delft, der Begründer des Staats- und Völkerrechts; hier lebte und schrieb der zu Amsterdam geborene, aus jüdischer Familie stammende Spinoza, einer der größten Denker aller Zeiten, ein Weiser in des Wortes vollster Bedeutung. Hier nahm die Dichtkunst einen so nachhaltigen Aufschwung, daß sie sogar auf das deutsche Mutterland einen nicht unbedeutenden Einfluß ausübte, und ebenso gelangte hier die Malerei bald zu hoher Blüthe.

Die niederländische Malerei dieser Epoche entfaltete sich reicher und vielseitiger als die gleichzeitige der Italiener und Spanier. In den spanischen Niederlanden (Brabant), wo der alte Glaube, die katholische Kirche, mit neuer Macht aus dem Kampfe hervorgegangen war, fand die Malerei noch immer ihre Hauptaufgabe in der Verherrlichung derselben

und knüpfte ihre neuen Bestrebungen in gewisser Weise an die älteren italienischen Meister an, während dagegen in dem protestantischen Holland, auch auf künstlerischem Boden, die Tradition ihre Berechtigung verlor und die Künstlerphantasie, nach völlig unabhängiger Entwickelung strebend, aus dem Quell des unmittelbarsten Lebens, aus dem Vollgenuß der freien ungebundenen Lebenslust zu schöpfen suchte. Auf beiden Seiten, bei den brabanter Meistern wie bei den holländischen, tritt volksthümliches Element und volksthümliche Gesinnung als charakteristisch in den Vordergrund.

Der Hauptmeister der Schule von Brabant und ihr Gründer ist

Peter Paul Rubens,

eine der glänzendsten, begabtesten und vielseitigsten Erscheinungen der Kunstgeschichte.

Er wurde nach gewöhnlicher Angabe am 28. Juni 1577 zu Köln geboren. Sein Vater, ein adeliger Schöppe zu Antwerpen, hatte sich in Folge der brabanter Unruhen nach Deutschland zurückgezogen, ward aber, angeblich wegen eines Vergehens mit Wilhelm's von Oranien zweiter Gemahlin, verhaftet und zu Siegen in Nassau gefangen gehalten. Noch vor der Geburt seines Sohnes, des nachherigen großen Meisters, siedelte auch die Familie von Köln nach Siegen über, so daß man neuerdings diese Stadt für den Geburtsort des berühmten Malers gehalten, während Andere darzulegen suchen, daß seine Mutter gerade ihre Niederkunft in Köln, noch Andre (was aber ganz unwahrscheinlich) in Antwerpen abgehalten habe.

Der junge Rubens erhielt zu Köln eine gelehrte Erziehung, und seine Neigung zu den älteren und neueren Sprachen ward mit dem besten Erfolg gekrönt; denn sieben lebende Sprachen wurden ihm allmälig ganz geläufig. Nach dem Tode des Vaters, als zehnjähriger Knabe, kehrte er mit seiner Mutter nach Antwerpen zurück und zwei Jahre darauf kam er als Page in das Haus der Wittwe Gräfin Lalaing (Comtesse de

Ligne). Das ausgelassene Leben in diesem Verhältnisse sagte indeß dem jungen Rubens, dessen natürlicher Sinn für Höheres und Edleres durch sorgfältigen Unterricht bereits geweckt war, so wenig zu, daß er nach kurzer Zeit zu seiner Mutter zurückkehrte. Die Gabe leichter Auffassung, welche er in seinen Studien zeigte, bewog nun die Mutter und die Vormünder, ihn für den Gelehrtenstand zu bestimmen, damit er später der Laufbahn seines Vaters folgen könnte. Da er übrigens eine besondere Neigung zum Zeichnen verrieth, wurden einige Nebenstunden darauf verwendet. Bald aber nahm seine Vorliebe für künstlerische Beschäftigung so vorwiegend überhand, daß er die Mutter auf das dringendste bat, ihn Maler werden zu lassen, wozu diese sich auch, mit Rücksicht auf den Umstand, daß der größte Theil ihres Vermögens durch den Krieg verloren gegangen, bewegen ließ.

Rubens wurde also nun zuerst bei einem geschickten Landschaftsmaler, Namens Tobias Verhaegt, in die Lehre gegeben; nach einiger Zeit aber kam er zu dem Historienmaler Adam van Nort, der sich besonders durch ein vortreffliches Colorit auszeichnete, dessen wüstes Leben aber und tölpische Behandlung unserm Kunstjünger so wenig zusagten, daß er ihn bald verließ und sich zu dem damals in den Niederlanden sehr hochgeachteten Maler Otto van Veen (Otto Venius) begab. Fühlte sich nun Rubens durch den sanften und liebenswürdigen Charakter, durch die feinen und gebildeten Lebensformen dieses Mannes persönlich angezogen, so fand seine Wißbegier als Künstler in den gründlichen, vielseitigen Kenntnissen seines Meisters die willkommenste Nahrung. Da bei Rubens zu einem außerordentlichen Genie sich der angestrengteste Fleiß gesellte, so waren seine Fortschritte so rasch und erfolgreich, daß er bereits 1598 als Meister in die Malergilde von Antwerpen aufgenommen wurde und Venius ihm rieth, nach Italien zu gehen, um daselbst seine künstlerische Ausbildung zu vollenden.

Im Alter von 23 Jahren, versehen mit einer Empfehlung des Erzherzogs Albrecht an den Herzog Vincenz Gonzaga von Mantua (Venius hatte ihm diese Empfehlung verschafft)

trat er die Reise an. Der Herzog von Mantua nahm ihn als Cavalier in seine Dienste, jedoch in solcher Weise, daß dem Künstler ungestörte Muse zu Studien und Reisen blieb, und dieses Verhältniß dauerte sieben Jahre. Von Mantua aus besuchte Rubens Rom, Venedig, wo er sich besonders nach Tizian's und Paul Veronese's Werken bildete, und Genua. An allen diesen Orten verewigte er sich durch seine Meisterhand.

Aber nicht allein als Künstler lenkte der zum Manne herangereifte Rubens, der auf allen Gebieten des Wissens heimisch, außerdem mit hinreißender Beredtsamkeit, geselliger Liebenswürdigkeit, männlicher Schönheit und tiefblickendem Scharfsinn begabt war, die Aufmerksamkeit auf sich hin. Der Herzog erkannte seine Brauchbarkeit auch für diplomatische Geschäfte und nahm keinen Anstand, ihn 1608 mit einem prächtigen Geschenke (Wagen und Pferden) an den König von Spanien zu senden, wo sein gewandtes Auftreten als Diplomat, wie als Künstler ihm aller Herzen gewann. Er malte in Spanien nicht allein den König, sondern auch mehrere Granden des Reiches und kehrte, überhäuft mit Ehrengeschenken, nach Mantua zurück.

Benachrichtigt von der Krankheit seiner Mutter, an der er mit zärtlicher Liebe hing, eilte er nach Antwerpen, fand sie aber bei seiner Ankunft bereits entschlafen und zog sich aus Betrübniß vier Monate lang in die Abtei St. Michel, der letzten Ruhestätte seiner Mutter, zurück, wo er durch wissenschaftliche und künstlerische Thätigkeit seinen Schmerz zu zerstreuen suchte. Das dringende Ersuchen des Erzherzogs Albrecht und seiner Gemahlin Clara Isabella, Infantin von Spanien, und der ehrenvolle Empfang an ihrem Hofe zu Brüssel bestimmten ihn, nicht nach Mantua zu dem Herzog, an den ihn lange Gewohnheit und das Gefühl der Dankbarkeit fesselten, zurückzukehren, sondern seine Kunst dem Vaterlande zu widmen. Durch ein Patent vom 23. Sept. 1609 ward er als erzherzoglicher Hofmaler an seine Heimath gebunden und somit erfüllte sich das Schicksal, welches ihn zum

„König der niederländischen Malerei" und zur Neubelebung des nationalen Kunstgeistes berufen hatte. Er baute sich in Antwerpen ein prächtiges Haus, das er von außen in Fresco malte. Die Rotunda, die er in demselben aufführen ließ, schmückte er mit kostbaren Vasen, Büsten, Gemälden und Medaillen, die er auf seinen Reisen gesammelt, aus. Seine Verheirathung mit Elisabeth Brandt, der jungen, liebenswürdigen Tochter eines Schöffen von Antwerpen, erfolgte am 13. October 1609.

Bequem und behaglich eingerichtet, begann Rubens nun jene rastlose, durch Zahl und Größe ihrer Leistungen staunenerregende Künstlerthätigkeit, die seinen Ruhm über ganz Europa verbreitete. Mit weiser Vorsicht wußte er seine Lebensweise so zu ordnen, daß der Arbeit wie dem, Geist und Körper erfrischenden Genusse das richtige Maaß zugewiesen wurde. Nachdem er aufgestanden (was sehr früh, im Sommer um 4 Uhr geschah), war sein Erstes, die Messe zu hören. Darauf begab er sich an seine Arbeit. Während derselben ließ er sich aus irgend einem Classiker, am liebsten aus dem Livius, Plutarch, Cicero, Seneca oder einem der großen Dichter, vorlesen, nahm auch viele Besuche an und unterhielt sich über die verschiedensten Gegenstände auf das lebhafteste. Eine Stunde vor dem Essen diente ihm zur Erholung, sei es nun, daß er sich an dem Anblick seiner Kunstschätze erfreute oder sich seinen Gedanken über wissenschaftliche Gegenstände oder Politik, die ihn ungemein interessirte, überließ. Die Besorgniß, durch viel Speise und Trank nachtheilig auf die Beweglichkeit seiner Phantasie einzuwirken, ließ ihn nur sehr wenig essen. Nachdem er von Neuem bis gegen Abend gearbeitet, pflegte er, wenn nicht ein Geschäft ihn hinderte, ein andalusisches Pferd zu besteigen und einen tüchtigen Spazierritt zu machen. Er liebte diese Uebung, sowie die Pferde ganz außerordentlich und hatte daher auch in seinem Stall immer mehrere Pferde von ausgezeichneter Schönheit. Wenn er nach Hause kam, fand er in der Regel einige Freunde, meist Gelehrte oder Künstler, mit welchen er bei einem einfachen

Mahl (er war Feind aller Völlerei) den Abend in lehrreichen und heitern Gesprächen zubrachte.*)

Seine glückliche Ehe mit Elisabeth Brandt dauerte siebzehn Jahre. Sie starb in der Blüthe ihres Alters 1626, während Rubens sich fern von der Heimath befand. Der Meister war über diesen Verlust untröstlich. In einem Briefe spricht er sich über den Trauerfall mit den Worten aus: „Ich habe in der That eine vortreffliche Gefährtin verloren, die man mit Recht lieben durfte, ja vielmehr lieben mußte, da sie frei von den gewöhnlichen Fehlern ihres Geschlechtes war. Ohne Grämlichkeit und weibische Schwäche, war sie durchaus gut und tugendhaft und sowohl während ihres Lebens geliebt, als auch nach ihrem Tode wegen ihrer Tugenden von allen betrauert. Ein solcher Verlust scheint mir wohl einer lebhaften Empfindung werth zu sein, und da das wahre Heilmittel gegen alle Uebel in der Vergessenheit, der Tochter der Zeit liegt, so darf ich wohl ohne Zweifel von dieser Hülfe und Beistand erwarten. Doch finde ich es schwer, bei dem Andenken an eine Person, die ich, so lange ich lebe, zu achten und zu verehren habe, nicht zugleich auch den Schmerz des Verlustes zu empfinden."

Bereits im Jahre 1620 hatte ihn Maria von Medici, die verwittwete Gemahlin Heinrich's des Vierten, nach Paris eingeladen, um die große Galerie des Luxembourg mit einer Reihe kolossaler Gemälde von ihm schmücken zu lassen. Die eitle Königin hatte im Sinne sich in diesen großartigen Malereien ein großartiges Denkmal zu setzen: den Inhalt derselben sollten die vornehmsten Momente aus ihrem Leben bilden. Im Ganzen lieferte dieser nicht gerade dankbare Stoff 21 Darstellungen, zu welchen Rubens damals in Paris die Skizzen entwarf, um danach in Antwerpen mit Hülfe seiner Schüler die Gemälde selbst auszuführen. Außerdem gehörten zu dieser Bilderreihe noch die Bildnisse der Königin und ihrer Aeltern. Diese ganze riesige Arbeit wurde in der Werkstatt des Meisters in nicht eben langer Zeit ausgeführt und im

*) Waagen in v. Raumer's histor. Taschenbuch, 1833, S. 201.

Frühjahr 1625 begab sich Rubens nach Paris, um persönlich die Aufstellung der Gemälde in der Gallerie des Luxembourg (jetzt befindet sich diese berühmte Sammlung im Louvre) zu leiten. Er erntete den huldvollsten Beifall der Königin. Ihren Antrag, in Paris zu bleiben und den Titel eines Hofmalers anzunehmen, lehnte er zwar ab, verlängerte aber seinen Aufenthalt in der französischen Hauptstadt, da die Vornehmsten des Hofes, Prinzen, Prinzessinnen und andre Hochgestellte, um jeden Preis von ihm gemalt sein wollten. Für die Königin, die ihn aufs Reichste beschenkte, mußte er überdies sein Selbstbildniß anfertigen. In Paris lernte er auch den Herzog von Buckingham, einen Günstling des Königs von England Jakob I., kennen und verkaufte an ihn den größten Theil seiner Kunstschätze, wie man angiebt, für zehntausend Pfund Sterling.

Seine bereits anerkannte Brauchbarkeit als Diplomat führte ihn auch 1628 wieder in das Ausland. Die Infantin Isabella, welcher ihr Gemahl auf dem Sterbebette noch anempfohlen hatte, in wichtigen Fällen Rubens zu Rathe zu ziehen, entsendete ihn nämlich an den König von Spanien, Philipp IV., damit er mit diesem die Mittel zur Wiederherstellung des Friedens zwischen Spanien und England besprächе. Rubens fand in Madrid die liebenswürdigste Aufnahme: doch waren seine Rathschläge ohne Erfolg, da der ränkevolle Günstling des Königs, Olivarez, dieselben zwar anhörte, aber nicht befolgte. Das Einzige, was Rubens erreichte, war die Einwilligung des Königs, im Auftrage der Infantin nach London reisen zu dürfen, um mit dem König von England, Jakob I., Unterhandlungen wegen des Friedens anzuknüpfen. Bei seinem Abschied empfing er die huldvollsten Beweise des königlichen Wohlwollens. Nicht nur, daß ihm Philipp IV. versprach, dem Sohne des Künstlers Albert Titel und Amt eines Secretairs im geheimen Staatsrathe zu übertragen, zu den reichen Geschenken, die Rubens bereits empfangen, fügte er noch sechs andalusische Pferde, und Olivarez beschenkte ihn mit einem Brillantring im Werthe von 500 Dukaten.

Nachdem Rubens der Infantin über den Erfolg seiner

Sendung Bericht erstattet, begab er sich gegen Ende des Jahres 1629 nach London, und es gelang ihm wirklich, den Frieden zum Abschluß zu bringen. Als Anerkennung seiner Verdienste ertheilte ihm der König von Spanien den goldenen Schlüssel, eine Auszeichnung, die sonst nur Granden zu Theil wird. Auch in der Folge wurde sein diplomatisches Talent vielfach in Anspruch genommen.

Am 6. December 1630 vermählte er sich zum zweiten Male mit der überaus reizenden Helene Formans, einem reichen Mädchen von sechzehn Jahren. Ihre Schönheit und Anmuth wird von allen Schriftstellern gepriesen. Sie diente ihm in der Folge häufig als Modell, und überall, wo er ihre Figur in seinen Gemälden anbrachte, hat er sie mit besonderer Sorgfalt und Sauberkeit dargestellt. Im Jahre 1631 begleitete er die Stelle des Dekans der Akademie zu Antwerpen. Um diese Zeit stellten sich Gichtanfälle bei ihm ein, die seit 1635 immer anhaltender wurden, und 1639 wurde er plötzlich sehr stumpf. Sein Tod erfolgte am 30. Mai 1640 zu Antwerpen. Er wurde in der St. Jakobskirche mit großer Pracht beerdigt. Ueber seinem Grabe befindet sich ein Gemälde das er für diesen Zweck selbst ausgeführt, darstellend die Madonna auf dem Thron mit Heiligen, unter denen er selbst als St. Georg mit seinen beiden Frauen (Martha und Maria) steht.

Mit Rubens beginnt ein neuer Zeitabschnitt in der Geschichte der Malerei. Als sollte der Künstler einem jeden Mitarbeiter auf seinem besondern Gebiete mit eigener Hand das Ziel stecken und die Wege bahnen, sehen wir ihn zugleich thätig in allen Fächern und nach allen Richtungen der Malerei, in der Geschichtsmalerei, wie als Maler von Bildnissen und Conversationsstücken, in Bildern des Lebens, von spielenden Kindern, liebenden Paaren bis zu Trink- und Prügelscenen, wilden Thieren und blutigen Jagden, in Landschaften und sogar in Stillleben, so daß die gesammte Malerei des siebzehnten Jahrhunderts (wie Ernst Förster sagt) aus ihm allein hervorgegangen zu sein scheint. Dazu kommt, daß er sich als Architekt und als Herausgeber eines architektonischen Werkes hervorgethan und außer seinem eigenen Wohnhaus

in Antwerpen auch die Kirche und das Profeßhaus der Jesuiten daselbst gebaut hat.

Leidenschaftliche Bewegung, kühne Thatenlust, tiefe mächtige Empfindung sind die hervortretenden Elemente seiner Kunst. Geleitet und getragen von einer kräftigen Originalität, erkannte er nur eine Macht, der er sich willig unterwarf: die Natur. Kein Zauber der Kunst, selbst der eines Raphael und der Antiken, wirkte auf ihn wie der Zauber des Lebens; diesen in seine Gewalt zu bekommen, erschien ihm als die allein würdige Aufgabe des Künstlers, und ein Mangel an Uebereinstimmung mit der Wirklichkeit selbst durch die höchste Schönheit nicht zu decken. Das Schöne, Gute und Reizende im Leben mußte natürlich unter diesem Streben nach vollkommener Uebereinstimmung mit der Wahrheit im Abbilde der Kunst an Bedeutung unendlich gewinnen, während das nur Poetisch-Schöne oder Geschichtlich-Bedeutsame durch dieselbe Bestrebung in eine niedere, oft sehr niedrige Sphäre herabgezogen wurde.

In dem Glanz und der Pracht der Farbe hat Rubens Vieles mit dem Venetianer Paul Veronese gemein; doch ist sein Colorit und mit diesem die ganze Körperlichkeit seiner Gestalten mehr massenhaft, aus einem derberen Stoffe gebildet, als bei Jenem. Diese Verschiedenheit aber war ein nothwendiges Ergebniß seiner gesammten Auffassungsweise. Glanz und Pracht des Daseins zu entwickeln, lag allerdings auch in Rubens' künstlerischer Absicht; aber er verband damit zugleich die Darstellung mächtiger Thatkraft, eines großartig bewegten körperlichen Handelns. Das volle Gefühl der Existenz tritt bei ihm nicht in der behaglichen Ruhe des Genusses, sondern lebhaft und fast leidenschaftlich nach außen gewandt hervor; und wo er sich des Genusses zu erfreuen scheint, da erkennt man doch in seinen Gestalten die vollste Befähigung zur That.

Ueber seine Art und Weise zu malen spricht sich Rubens an einer Stelle seiner „Lectionen" folgendermaßen aus: „Man fange damit an, daß man die Schatten leicht male, und hüte sich vorzüglich, kein Weiß in dieselben einzumischen. Weiß

ist das Gift eines Gemäldes, ausgenommen in den Lichtern. Hat man die Schatten einmal durch Beimischung dieser schädlichen Farbe verdorben, so sind die Töne nicht mehr warm und durchsichtig, sondern schwer und bleiern. Mit den Lichtern verhält es sich nicht so, sie können mit (undurchsichtiger) Farbe beliebig versetzt werden, wenn man nur die Töne rein hält; es gelingt dann gewiß, jede Tinte an ihre rechte Stelle zu bringen und dann durch leichtes Vertreiben mit dem Pinsel ihre Verschmelzung ohne Härte zu bewirken, und bei dieser Behandlung lassen sich sodann jene kernigen Pinselstriche hervorheben, an denen man stets den großen Meister erkannt hat." —

Rubens war innig vertraut mit den Dichtern und Geschichtschreibern aller Zeiten und Völker, mit der antiken, mittelalterlichen und neueren Kunst; nur selten fehlt er daher gegen das Costüm und die historische Wahrheit der Darstellung. Mit großer Feinheit wußte er die verschiedenen Eigenthümlichkeiten jedes Alters, Geschlechtes und Standes wiederzugeben, gleichviel ob er Götter oder Menschen, Helden oder Hirten malte. Er verstand nicht zu idealisiren, oder wollte es nicht; aber das Feuer künstlerischer Begeisterung durchglüht so bezaubernd seine Schöpfungen, daß sie zur Bewunderung hinreißt.

Man schätzt die Zahl der Rubens'schen Bilder auf 1200 (Andere geben 1461 an), von welchen die meisten und vorzüglichsten auf Antwerpen, Wien, München, Dresden, Berlin und Paris sich vertheilen. Unstreitig die anziehendsten, die künstlerische Eigenthümlichkeit des Meisters von der liebenswürdigsten Seite kundgebenden Gemälde sind die aus seiner früheren Periode, während in seinen spätern Werken, in Folge zahlloser an ihn gerichteter Anforderungen, die Spuren einer flüchtigeren, minder sorgfältigen Behandlung unverkennbar sind. Um den von allen Seiten einlaufenden, meist dringenden Bestellungen zu genügen, hatte sich Rubens in späterer Zeit eine eigene Methode erfunden. Er machte zu größeren Compositionen Farbenskizzen, die er nach Umständen mehr oder weniger ausführte, und ließ danach durch seine Gehülfen ein Gemälde in das bestimmte große Format übertragen und

untermalen, um das so vorbereitete Werk mit eigener Hand durch Lasuren und Retouchen zu vollenden. Mehr und mehr inzwischen von Arbeiten bedrängt, mußte er in einzelnen Fällen die Ausführung seinen Gehülfen ganz überlassen, ein Verfahren, welches zur Folge hatte, daß der eigentliche Werth eines solchen Werkes in der Skizze beschlossen blieb. Am stärksten tritt der Gegensatz zwischen Entwurf und Bild in dem sogenannten „Jüngsten Gericht" zu München hervor, an welchem er, nach der Originalskizze in der Dresdener Sammlung zu schließen, kaum Einen eigenen Pinselstrich gemacht hat.

Es ist schwer, aus den Werken eines Meisters, der nach allen Richtungen hin so Bedeutendes geschaffen, die wichtigsten hervorzuheben. Es genüge hier, einige der namhaftesten anzuführen. Seine Altarbilder behandeln die mannigfachsten Gegenstände der heiligen Geschichte, meist in einem Moment leidenschaftlich dramatischer Bewegung. So die berühmten beiden Bilder in der Kathedrale zu Antwerpen: die Aufrichtung des Kreuzes und die Kreuzabnahme, ferner mehrere treffliche Werke in der Akademie daselbst. Im Museum zu Madrid befindet sich eine der gewaltigsten Schöpfungen des Meisters: das Wunder der ehernen Schlange; in der Gallerie des Belvedere zu Wien zwei lebensvolle Schilderungen von Wunderthaten des Franciscus Xaverius und des Ignatius von Loyola; in der Münchener Pinakothek das kolossale jüngste Gericht; in der Peterskirche zu Köln die widerwärtige, aber meisterhaft gemalte Marter des heil. Petrus; im Berliner Museum die Auferweckung des Lazarus u. s. f. Sodann zahlreiche mythologische Darstellungen voll heroischer Kühnheit und sinnlicher Gewalt, wie die Amazonenschlacht in der Pinakothek zu München; das Urtheil des Paris, die drei Grazien, der Raub der Proserpina in der Gallerie zu Madrid; ein Silen mit Faunen und Satyrn, eine Befreiung der Andromeda in der Eremitage zu Petersburg; der Liebesgarten und Quos ego *) in Dresden ꝛc.

*) Dieses Bild vom Jahre 1635 soll, wie es heißt, als Gelegenheitsbild nach der Ueberfahrt des Cardinals Ferdinand (von Oesterreich)

Im Louvre zu Paris befinden sich die schon erwähnten einundzwanzig Gemälde, welche die Geschichte der Maria von Medici behandeln. Sodann giebt es von dem unerschöpflichen Meister treffliche Genrebilder, wild bewegte Thierstücke (prächtige Löwenjagd und eine Eberjagd, beide zu München in der Pinakothek, eine Löwenfamilie in Petersburg), höchst großartige Landschaften und überaus lebendig aufgefaßte Portraits. Das berühmte Bildniß eines jungen Mädchens, bekannt unter dem Namen „der Strohhut" (la Chapeau de paille), befindet sich in England in der Sammlung des Sir Robert Peel; ein Bildniß der zweiten Frau des Meisters im Belvedere zu Wien, in Brüssel die Portraits des Erzherzogs Albrecht und der Infantin Isabella, im Rubenssaal zu Windsor das Selbstportrait des Meisters ꝛc.

Rubens schätzte die Kunst über Alles, und bezeichnend in dieser Hinsicht ist für seine Sinnesweise jene Abfertigung zweier englischen Höflinge, die ihn eines Tags in London an der Staffelei sitzen sahen und meinten, der Bevollmächtigte des spanischen Königs befasse sich wohl zum Zeitvertreib mit der Malerei. „Nein", erwiderte der Meister, „der Maler Rubens befaßt sich einmal zum Zeitvertreib mit der Diplomatie." —

Unter den zahlreichen Schülern des Meisters ist

Anton van Dyk

bei Weitem der vorzüglichste, nächst Rubens der bedeutendste Maler der brabanter (flandrischen) Schule und überhaupt der berühmteste aller Portraitmaler. Geboren zu Antwerpen 1599, genoß er den ersten Unterricht im älterlichen Hause:

---

von Spanien nach Italien gemalt sein. Ein Schiff auf hohem Meere ist vom Sturme befallen; Neptun hat sich auf seinem, von Seepferden gezogenen Muschelwagen aus der schäumenden Fluth erhoben; wunderschöne Nixen, an welchen man des Meisters Vorliebe für derbe fleischige Formen bewundern kann, drehen das Muschelrad, während der triefende Meeresgott mit dem kräftig erhobenen Dreizack den fliehenden Sturmesungeheuern sein zürnendes „Daß ich euch —!" zuzurufen scheint.

sein Vater war ein geschickter Glasmaler, seine Mutter berühmt als die kunstvollste Stickerin von Landschaften und Figuren. Dann kam er in die Lehre zu Heinrich van Balen, der in der herrschenden italienisirenden Weise historische Bilder fertigte und eine große Meisterschaft der Technik besaß. Bald übertraf van Dyk alle seine Mitschüler; Rubens nahm ihn in seine Schule auf und vertraute ihm die Ausführung mehrerer großen Zeichnungen an, zu denen er ihm nur flüchtige Entwürfe gab. Bald war er mehr Gehülfe des Meisters als Schüler.

Viele behaupten, Rubens habe aus Neid gegen den mit ihm wetteifernden Schüler dessen Entfernung gewünscht und ihm gerathen, nach Italien zu reisen. So viel ist aber gewiß, daß Beide im besten Einverständniß von einander schieden. Bei seinem Abschiede nämlich schenkte van Dyk dem Meister drei Gemälde seiner Hand: einen Christus am Oelberg, ein Ecce homo und ein Bildniß der ersten Gemahlin seines Meisters, treffliche Werke, die Rubens fernerhin in hohen Ehren hielt; als Gegengeschenk empfing er von ihm ein herrliches Reitpferd, und mit einem Empfehlungsschreiben versehen, machte er sich auf die Reise nach Italien.

Aber er war nicht weit gereist, als ihn in dem Dorfe Sabenthem, einige Meilen von Brüssel, die Liebe zu einem schönen Bauermädchen so gewaltig fesselte, daß er förmlich sein Atelier hier aufschlug und für die Kirche des Ortes zwei Altargemälde ausführte: einen heil. Martin zu Rosse, bei welchem er sich selbst und das von Rubens zum Geschenk erhaltene Reitpferd zu Modellen nahm, und eine heilige Familie, für die er seine Geliebte und deren Aeltern als Modelle benutzt haben soll. Rubens, der von dem Verbleiben seines hoffnungsvollen Schülers Kunde erhalten, bot jetzt Alles auf, ihn wieder auf die rechte Bahn zur weitern Ausbildung zu führen. Er schickte den kunsterfahrenen Girolamo Nanni, einen Römer, an ihn ab, der es trefflich verstand, in der verliebten Seele von Neuem Ruhmsucht und strebsamen Kunsteifer zu erwecken. Van Dyk riß sich vom Gegenstande seiner Herzensneigung mit raschem Entschlusse los und

reiſte in Ranni's Begleitung nach Italien ab. Ein deutſcher Novelliſt und Dramatiker hat dieſes Intermezzo aus des Meiſters Leben zum Gegenſtande eines Dramas „van Dyk's Landleben" gemacht.

Seine erſte Station, nachdem er den Boden Italiens betreten, nahm van Dyk in Venedig; hier bildete er ſich beſonders nach Tizian und Paul Veroneſe. Als aber ſein Reiſegeld zu Ende ging, wendete er ſich nach Genua, wo er ſich durch Portraitiren anſehnliche Summen erwarb. Dann nahm er in Rom ſeinen Aufenthalt und fand hier in dem Cardinal Guido Bentivoglio einen Beſchützer, der ihm ſogar in ſeinem Palaſte eine Wohnung einräumte. Später beſuchte er Florenz, Turin und Sicilien. Ueberall bezeichnete er ſeinen Weg mit trefflichen Werken ſeiner Hand.

Mit einem bereits weit berühmten Namen kehrte er 1626 nach Antwerpen zurück. Hier führte er einige Altarbilder, die Grablegung für die St. Antoniuskirche, eine Kreuzigung für die St. Jacobskirche, und namentlich eine Kreuzerrichtung für die Collegiatkirche zu Courtray, ein bedeutendes Werk, aus. Man erzählte, Rubens habe ihm ſeine älteſte Tochter zur Gattin angeboten, van Dyk aber ihre Hand ausgeſchlagen, weil er im Stillen eine heftige Neigung für Rubens zweite Frau gehegt habe. Bekanntlich aber vermählte ſich Rubens erſt 1630 zum zweiten Male. Um ſeinen Neidern zu entgehen, die Alles aufboten, ſeinem Ruhme zu ſchaden, folgte van Dyk den Einladungen des Prinzen von Oranien, Friedrich's von Naſſau, an deſſen Hof nach dem Haag. Er malte dieſen Fürſten ſowie deſſen Familie und erntete allgemeine Bewunderung. Dagegen gelang es in London, wohin er gegen Ende des Jahres 1627 gereiſt war, ſeinen Bemühungen nicht, dem König Karl I. vorgeſtellt zu werden. Ueber Paris kehrte er nach Antwerpen zurück und malte hier unter Anderm die berühmte Kreuzigung für die Kapuzinerkirche zu Dentermonde.

Unterdeß war der engliſche König andern Sinnes geworden; er lud den gefeierten Künſtler zu ſich ein und als dieſer

1632 in London eintraf, ward er mit großer Auszeichnung empfangen. König Carl decorirte ihn mit einer kostbaren Gnadenkette und mit dem Bathorden, setzte ihm einen Jahrgehalt von 200 Pfd. aus und räumte ihm eine Sommer- und eine Winterwohnung ein.

Van Dyk vergalt diese Großmuth durch rastlosen Fleiß; er bereicherte Englaud mit seinen Meisterwerken und führte außer zahlreichen Bildnissen viele mythologische und historische Gemälde aus. Seine Prachtliebe zeigte sich in einem überaus glänzenden Hauswesen. Seine Feste, welche die vornehmste Gesellschaft Englands, Fürsten und Damen höchsten Ranges um ihn versammelten, übertrafen alle andern an Glanz und sinniger Abwechselung; Tonkünstler und Schauspieler wetteiferten, sie durch ihre Talente zu verschönern. Ueberdies hielt sich der Meister eine Anzahl schöner Mädchen, die ihm zu Modellen für seine Historienbilder dienten. So verschwendete er Vermögen, Kräfte, Gesundheit; doch würde sein reicher Kunsterwerb ihm das erstere ersetzt haben, hätte er nicht zugleich sich der verderblichen Alchymie (Goldmacherei) in die Arme geworfen. Der Herzog von Buckingham ward sein Retter in dieser Bedrängniß. Ihm gelang es, den Künstler auf bessere Bahnen zu leiten und in ihm neuen Lebensmuth zu wecken, indem durch seine Vermittelung die wunderschöne Lady Maria Ruthven, Tochter des schottischen Grafen von Gowry, van Dyk's Gemahlin wurde.

Mit ihr besuchte er, als 1640 der politische Horizont Englands sich verdüsterte, seine Vaterstadt Antwerpen und Paris, um sich größere Bestellungen zu erwerben; seine Erwartungen aber schlugen fehl. Er kehrte nach London zurück, wo bereits die Revolution in ihr erstes Stadium getreten, die königliche Familie zerstreut, Strafford's Haupt gefallen war. Des Künstlers Kraft und Gesundheit war gebrochen; er starb am 9. December 1641 und wurde feierlich in der (alten) St. Paulskirche begraben.

Van Dyk vermeidet in seinen Historienbildern das gewaltsame Ringen, die wuchtigen Leidenschaften, welche die Gestalten

seines Lehrers Rubens beseelen; während Rubens Thaten malte, stellte van Dyk Situationen dar, besonders solche, die den tiefsten Seelenschmerz zum Gegenstande haben. So hat er überaus oft den todten Christus am Kreuz oder nach der Abnahme vom Kreuz, umringt von den wehklagenden Angehörigen, gemalt. Er bewegt sich in ruhigen Kreisen: die Giganten des Rubens sind bei ihm wieder Menschen, graziöse Menschen geworden. Aber was seine schöpferische Kraft in historischen Werken beschränkte, erhebt ihn zum unübertrefflichen Portraitmaler; denn niemand verstand sich besser auf die geistreiche Auffassung eigenthümlicher Charakterzüge, auf das lebenswahre Wiedergeben der eigentlichen Individualität mit ihren geheimen Einzelheiten, niemand hatte die Menschen seiner Zeit mit so scharfem Auge durchforscht, wie er. Dabei pflegte er nicht, wie mancher andre Meister, vorübergehende Momente leidenschaftlicher Erregung zu Gunsten des Effects zu wählen; nur in passiver Ruhe stellt sich der Geist jedes seiner Köpfe uns dar, und doch läßt er uns durch das meisterhaft wiedergegebene Auge in die Tiefen seines Wesens hineinschauen. Mit großer Sorgfalt und Meisterschaft behandelte er das Haar und die Hände; das feinere Wesen der vornehmen und eleganten Welt wußte er mit unübertrefflicher Wahrheit wiederzugeben. Er liebte schwarze Kleidung und einfache grünlichgraue Hintergründe; den Stoffen der Kleidung widmete er besondere Sorgfalt und ahmte sie täuschend nach. Nur gegen Ende seiner Laufbahn, wo ihn sein verschwenderisches Leben zu eiliger Arbeit drängte, wurden seine Arbeiten flüchtiger und kälter.

Zu den vorzüglichsten seiner Bildnisse gehören: das des Cardinals Bentivoglio im Palast Pitti zu Florenz, „von einer Wirkung, die selbst durch Raphael's Leistungen in demselben Saal nicht geschwächt wird, obschon sich der Künstler die schwierige Aufgabe gestellt, das Bild durch das rothe Kleid des Cardinals, eine rothe Tischdecke und einen rothen Vorhang ganz in Roth zu tauchen" (E. Förster); des Kaisers Carl's V. (ein Adler mit dem Lorbeerkranz über ihm) in den Uffizien daselbst; des Prinzen Thomas von Savoyen zu

Pferde in der königl. Gallerie zu Turin; das Brustbild desselben von wunderbarer Schönheit in Berlin; das Reiterbild des Carlo Colonna, im Palast Colonna zu Rom; des Künstlers eigenes Bildniß im Louvre zu Paris, der Körper im Profil, in dunklen Sammt gekleidet, eine goldene Kette über dem Vorhemd, das Gesicht über die linke Schulter herausblickend. Ferner viele Bildnisse des Königs Carl's I. von England (das schönste im Louvre), von um so größerer Wirkung, wenn wir an das blutige Drama denken, dessen Held dieser unglückliche Fürst war, der ein Gemisch von Tugenden und Fehlern, Rechtschaffenheit und Schwäche in sich vereinigend, in den letzten Kämpfen seines Lebens durch Seelengröße ein Gefühl der Bewunderung erweckt. Auch die Dresdener Gallerie besitzt ein Bildniß Carl's I. von van Dyk. In der Münchener Sammlung finden wir ebenfalls ausgezeichnete Portraits van Dyk's, namentlich: das Brustbild von F. Snyders; die Antwerpener Bürgersfrau; den schwarzgekleideten Edelmann, der seine Gäste zum Eintritt aufzufordern scheint; den Herzog von Neuburg mit einem großen Hund, vor Allem aber das unübertreffliche, von tiefer Wehmuth beseelte Bildniß der eigenen Gattin des Meisters mit dem wie tröstend sich anschmiegenden Töchterchen. Auch das Belvedere in Wien ist reich an vortrefflichen Bildnissen van Dyk's.

Genrebilder, Landschaften und Stillleben malte er gar nicht, von Thieren gelegentlich nur Pferde und Hunde.

Die übrigen zahlreichen Schüler des Rubens machten sich hauptsächlich die derbe, energische Seite seiner Darstellung zu eigen, oft mit Glück, mitunter aber auch nicht ohne Schwerfälligkeit und Rohheit. Der talentvollste unter ihnen ist Jakob Jordaens, geb. zu Antwerpen 1594, gest. daselbst 1678, ein Maler, der durch Kraft des Ausdrucks und Schönheit der Farbe seinem Meister nahekommt, wenn ihm gleich der Sinn für die edleren Formen abgeht. Er that sich besonders durch große komische Sittenbilder hervor. Seine Lieblingscompositionen, die mehrfach vorkommen, sind: der Bohnenkönig, Trinkgesellschaften, „Wie die Alten sungen, so

zwitschern die Jungen" u. s. w. Ueberall vollbäckiges niederländisches Leben, nicht selten durch gesunden frischen Humor gewürzt.

Sechsundzwanzigstes Kapitel.

Holländische Schule: Rembrandt und Andre.

Zu Anfang des vorigen Kapitels ist bereits angedeutet worden, in welcher Weise und unter welchen Verhältnissen sich die Kunst in Holland entwickelte und in welcher Eigenthümlichkeit sie auftritt. Nicht wie in den südlichen Theilen der Niederlande war es der alte Glaube, die Tradition, sondern vielmehr das unmittelbare Leben, welches der Kunst ihre Bahn anwies. Sittenbilder und Portraits sind die hauptsächlichsten Früchte dieser Richtung, ausgezeichnet durch wahre und sorgfältige Spiegelung des volksthümlichen Charakters, wie durch tüchtige und ausgebildete Farbentechnik.

Zunächst treten uns hier mehrere bedeutende Portraitmaler entgegen. Selbst die Art und Weise der Auffassung im Portrait ist bezeichnend für die holländischen Verhältnisse, besonders wenn man sie mit den von Rubens und van Dyk gemalten Bildnissen vergleicht. Bei einer mehrfach abweichenden Art der äußeren Behandlung erstreben die holländischen Bildnißmaler hauptsächlich eine vollkommene, naiv unmittelbare Lebenswahrheit; ihre Gestalten haben ein gewisses, fast bescheidenes Genügen, das mit der überschäumenden Lebenslust der Rubens'schen, — eine Offenheit und Treuherzigkeit, die mit der vornehmen Zurückhaltung der van Dyk'schen Bilder entschieden im Widerspruch steht.

Als vorzügliche Meister dieses Faches sind zu nennen: Michael Mierevelt (1567—1641) und sein Schüler Paul Moreelze, Cornelius Janson van Keulen, Theodor de Keyser, besonders aber die beiden Hauptmeister Franz Hals, geb. zu Mecheln 1584, gest. 1666, und Bartholo-

mäus van der Helst aus Harlem (1613—1670). Des Letztern Hauptwerke sind: das Gastmahl der Amsterdamer Bürgerwehr zur Feier des westphälischen Friedens, im Museum zu Antwerpen, und die Preisrichter der Schützengilde von Amsterdam, im Louvre zu Paris. Diese figurenreichen Portraitgruppen bilden den unmittelbaren Uebergang zur eigentlich historischen Darstellung.

Denselben Ausgangspunkt nimmt nun auch der Hauptmeister der holländischen Schule,

Paul Rembrandt van Ryn,

geb. 15. Juni 1606 in der Mühle seines wohlhabenden Vaters, die jetzt die Rembrandtsmühle heißt, in der Nähe von Leyden. Er empfing seinen ersten Unterricht in Amsterdam bei drei oder vier sehr mittelmäßigen Meistern und kehrte dann nach Leyden zurück, wo er auf eigene Hand frisch weiter arbeitete, indem er sich allein an die Natur hielt und seinem angeborenem Talent freien Lauf ließ. Er erwarb sich schnell einen gewissen Ruf, der bis nach Amsterdam drang. Dorthin verlegte er, durch mehrfache Bestellungen dortiger Kunstfreunde bewogen, 1630 seinen Wohnsitz und wurde daselbst Gründer einer blühenden Malerschule, aus der bedeutende Meister hervorgingen. Im Jahre 1634 heirathete er ein junges Mädchen und gewann durch Fleiß und die haushälterische Wirthschaft seiner Frau bald ein bedeutendes Vermögen. Leider verlor er seine Lebensgefährtin 1642 und seine häuslichen Verhältnisse geriethen in Unordnung, so daß er Schulden auf Schulden machen und zuletzt zur Befriedigung seiner Gläubiger den ganzen Erwerb seines thätigen Lebens, sein Haus, seine Liebhabereien, Sammlungen von allerlei Kunstgegenständen, Waffen, Curiositäten und dergleichen versteigern lassen mußte. Seiner ganzen und liebsten Habe beraubt, arbeitete Rembrandt rüstig weiter fort, scheint aber seitdem ein sehr zurückgezogenes Leben geführt zu haben, sodaß er von seinen Zeitgenossen wenig beachtet wurde und man lange Zeit nicht einmal mit Sicherheit wußte, wo und wann er sein Leben beendet. Erst neuerdings haben die Nachfor-

schungen in den Kirchenbüchern Amsterdams herausgestellt, daß er in dieser Stadt am 8. Octbr. 1669 gestorben und auf dem dortigen Westkirchhofe begraben wurde. Seit 1852 weist Amsterdam auch ein Denkmal des Meisters auf.

Rembrandt ist der entschiedenste Vertreter des ungeschminkten Naturalismus, ein Maler in der engsten Bedeutung des Wortes, der die gemeine, niedrige Natur zum Mittel seiner Darstellung wählt, weit entfernt von jenem begeisterten Schwunge des Lebens, der bei Rubens von so glänzender Wirkung ist. Dabei lebt in ihm aber ein sehr eigenthümliches poetisches Element, welches ihn über die niedrigste Sphäre des gemeinen Naturalismus emporhebt. Eine wunderbare Ausbildung des Helldunkels, ein keckes, verwegenes Spiel mit phantastischen, grellen Lichteffecten beherrscht seine Werke, besonders die der spätern Zeit. Die dämmernden Reize des Helldunkels behandelt er mit solcher Meisterschaft, daß man ihn in dieser Hinsicht allein mit Correggio vergleichen kann, nur mit dem Unterschiede, daß Correggio das Licht in den Schatten, Rembrandt dagegen den Schatten in das Licht hineinspielen läßt. Seine Zeichnung ist, wenn auch weder streng correct, noch edel und gewählt, doch stets voll Ausdruck und Charakter.

Seine historischen Bilder werden, abgesehen von der technischen Meisterschaft, besonders wegen der trefflichen Charakteristik bewundert, obgleich sie zahllose Verstöße gegen Costüm, Ideal, Zeit und Lokal aufweisen. Rembrandt vermengte oft wunderlich genug die Trachten und Sitten sehr verschiedener Länder und Zeiten, wenn er den Gegenstand nicht geradezu in seine Zeit und Umgebung hineinzog oder „in das Mährchen seiner Heimath übersetzte“. Allein die Art, wie er seine biblischen Figuren ausstaffirt, nämlich mit einem aus spanischen, portugiesischen, schottischen, türkischen und sonstigen Kleidungsstücken zusammengesetzten Phantasiekostüm, hat ihren Grund nicht etwa in dem Hange und Haschen nach Abenteuerlichem und Wunderlichem, sondern in dem Streben nach historischer Wahrheit und Lokalfarbe. Rembrandt meinte ganz ernstlich dadurch mehr Orientalisches,

das heißt Jüdisches, in seine Bilder testamentarischen Inhalts hineinzubringen. Aus demselben Streben erklärt sich auch seine genreartige Auffassung der biblischen Gegenstände.

Mit besonderer Vorliebe behandelte er alttestamentliche Gegenstände, die überhaupt seiner Zeit mehr zusagten, als Darstellungen aus dem neuen Testament. So ist die Darstellung der Familie des Tobias mit dem Engel, im Louvre zu Paris, so das Opfer Abrahams in der Eremitage zu Petersburg, der Moses, der die Gesetztafeln zertrümmert, im Berliner Museum von fesselndem Eindruck. Ferner: das Fest des Ahasverus (oder: Simson bei den Philistern) in halblebensgroßen Gestalten und die Verkündigung der Geburt Simsons an seine Eltern, in der Dresdener Gallerie; die Verstoßung Hagars, in München; Bathseba im Bade, in Petersburg; die Eltern des Tobias, den Engel des Herrn erkennend, in Paris u. s. w.

Bemerkenswerthe Bilder, deren Gegenstand dem neuen Testament angehört, sind unter Anderm: Christus und die Ehebrecherin, in der Nationalgallerie zu London *); die Enthauptung Johannis, in Amsterdam; die Darbringung im Tempel, in der königl. Sammlung zu Haag; eine Folge von sechs Bildern mit Darstellungen aus dem Leben Jesu, die allein hinreichen würden, Rembrandt's Namen zu verherrlichen, in München. In der Esterhazy'schen Gallerie zu Wien sieht man einen unbekleideten, in höchster Vollkommenheit des Lichtes und der Farbe gemalten, an den Händen gebundenen, in seiner ganzen Erscheinung höchst ordinären Menschen, einen Strick um den Leib, vor einem Richter stehen. Das Rohr in der Hand verräth uns, daß der Maler uns Christus vor Pilatus hat zeigen wollen. In England (Grosvenor-Galery) befindet sich von Rembrandt's Hand eine Heim-

*) Eines seiner Hauptbilder; hier giebt die Vertheilung und das Verfließen des Lichts vom weißen Gewand der Sünderin zu der starkbeleuchteten Gestalt Christi, über Pharisäer und Apostel bis in die geheimnißvollen, helldunkeln Tiefen des Tempels den Kennern immer neue Veranlassung zur Bewunderung. (E. Förster, Gesch. d. deutschen Kunst, III, 136.)

suchung, auf welchem Bilde Maria mit ihrem Pudel kommt, und Elisabeth als gute Landwirthin von einer Henne mit ihren Küchlein umgeben ist.

Auch in den mythologischen Bildern kommen höchst gemüthliche, naive Einfälle des Meisters zur Anschauung, so in der bekannten „Entführung des Ganymed" in der Dresdener Gallerie. Ganymed, „der schönste der sterblichen Erdbewohner", der wegen seiner herrlichen Gestalt den unsterblichen Göttern zugesellt wurde, erscheint hier als etwa zweijähriger flennender Bauerjunge, der, vom Jupiter in Gestalt eines Adlers durch die Lüfte emporgetragen, vor Schmerz und Angst das Wasser läßt. — „Diana und Endymion" heißt ein Bild in der Gallerie Liechtenstein in Wien; „Venus und Amor" eine nackte Frau mit einem Jungen, im Louvre zu Paris. Solche Gegenstände lagen nun allerdings der Anschauungsweise des Meisters gar zu fern.

Mächtig ergreifend ist dagegen ein der Profanhistorie angehörendes Bild im Berliner Museum, darstellend den brutalen Prinzen Adolf von Geldern, der seinen eingesperrten Vater bedroht (Andre halten es für einen „grimmigen Simson"). Hier zeigt sich der Künstler auf seiner vollen dämonischen Höhe. Sodann gehört die berühmte „Nachtwache", im Louvre, zu seinen meisterhaftesten Werken. An Portraits aus den verschiedenen Epochen des Meisters ist namentlich die Gallerie von Kassel sehr reich.

Berühmt ist Rembrandt ferner als Kupferstecher. Incorrect, aber genial und originell, wußte er in seine Radirungen dieselbe Harmonie, dieselbe Wärme, dieselbe Bravour des Helldunkels und dieselbe Kraft der Wirkung hineinzubringen, wie in seine Bilder. Seine freie, spielende, malerische Radirnadel kümmerte sich nicht um Kunstregeln und schulgerechten Gang; aber sein leichter, geistreicher, ausdrucksvoller Vortrag bietet den Kunstenthusiasten die höchste Wonne. Die Zahl seiner Radirungen mag sich auf etwa 350 Stück belaufen, darunter: das sogenannte Hundertguldenblatt (Christus heilt die Kranken), die große Kreuzabnahme, zwei große Ecce homo, das Portrait des Bürgermeister Six, der große Cop-

penol, der alte Lutma, der alte Haring, der Judenarzt, der Prediger Sylvius, der Künstler selbst, die Landschaft mit den drei Bäumen, das Landhaus des Goldwägers ꝛc.

An Rembrandt schließt sich eine bedeutende Anzahl von Schülern und Nachfolgern an. Am nächsten kommt ihm Gerbrand van den Eckhout, ein Amsterdamer (1621—1674), der sich durch treffliche Portraits und gute historische Bilder (Christus im Tempel, in der Münchener Pinakothek und im Berliner Museum) einen Namen gemacht hat. Ferdinand Bol aus Dordrecht (1610—81), seinem Meister Rembrandt namentlich in der Lichtwirkung nachstrebend, malte ebenfalls Bildnisse und Geschichtsbilder. Ferner sind hier zu nennen: Govaert van Flink (1610—60), Christoph Paudiß (1618—62), Jan Victor (1600—70), sämmtlich Schüler Rembrandt's, und der ihnen sich anschließende Jan Lievens aus Leyden, geb. 1607. Alle diese waren vorzugsweise im Fache der Portraitmalerei thätig.

Eine eigenthümliche, selbständige Stellung nimmt, gegenüber der holländischen Schule, Gerhard Honthorst ein, geb. zu Utrecht 1592, gest. 1668, insofern er der italienischen Manier treu blieb. Er bildete sich in Italien nach Caravaggio und ahmte diesem so sorgfältig nach, daß man seine Werke oft für Caravaggio's gehalten hat; fast alle seine Bilder sind von grellem (kerzenartigen) Lichte beleuchtet.

Siebenundzwanzigstes Kapitel.

Niederländische Genre- und Schlachtenmalerei.

Das Wort „Genre" ist in der Malerei einer jener vielsagenden Ausdrücke, die eine mehrfache Deutung gestatten. Die Franzosen verstehen darunter alle Arten von Gemälden mit menschlichen Figuren, die nicht der Gattung der sogenannten historischen Gemälde angehören, ferner Thier- und

Architekturstücke, Blumen und sogenannte Stillleben (Darstellungen lebloser Gegenstände). Die Deutschen fassen den Begriff des Genre in einem engeren Sinne auf, indem sie darunter diejenige Gattung der Malerei verstehen, welche die Zustände des gewöhnlichen Verkehrs der Menschen zum Gegenstande der Darstellung macht und ihnen durch zierliche Beschränkung im kleinen Raume, durch harmonische Gemessenheit in Form, Farbe und Licht ein künstlerisches, zum Theil auch durch sinnige Auffassung ein poetisches Gepräge giebt. Die Genremalerei ist groß im Kleinen, sie weiß das Geringfügige zur Bedeutung zu erheben; das Komische, in welchem die Schönheit ihre Würde verliert, ist ihr dankbarstes Gebiet, weit mehr als das Rührende, an welches der Historienmaler nähere Ansprüche zu machen hat.

Nicht nur um die Wahrheit der äußern Erscheinung, um die wirklichen Menschen war es der Kunst zu thun, als sie die Genremalerei erschuf; diese hat noch eine tiefer liegende Begründung. Sie war bei der veränderten Richtung des Zeitgeistes zur Nothwendigkeit geworden. Die gedankenlose Andacht der Frommen zu den Heiligen des Himmels, die Erhabenheit dieser Heiligen und die Seligkeit der Begnadigten, die Qualen der Verdammten in den Klauen der Teufel, wie die Siegesfreude der von ihren Henkern gemarterten Glaubenshelden, — Alles hatte sich (wenigstens in der Phantasie der Maler) so vollkommen überlebt, daß alle Darstellung solcher Gegenstände jetzt, trotz allen Kunstaufwandes, wie eine schale Lüge erschien. Auge und Gemüth aber verlangen von der Kunst wahre Freude, wahre Glückseligkeit, wahren Schmerz, kurz wahre Empfindung, wie das wirkliche Leben sie darbietet. Und so durfte sich die Kunst an dieses wenden, um das zu finden, was Herz und Auge verlangten. Wohl verschmähte sie nicht, das Behagen des Reichthums, die Genüsse der vornehmern Bildung mit lockenden Farben zu schildern; aber sie suchte auch den Bauer in seinem dürftigen Schlupfwinkel auf, um ihn zu schildern, wie er sich's bei einem Kruge Dünnbier und einer Pfeife Tabak wohl sein läßt und mit keinem Grossen der Erde sein zufriedenes Dasein vertauschen würde.

In voller Ausdehnung gingen erst die niederländischen Maler auf die Schilderung der Zustände des Alltagslebens ein und wurden die eigentlichen Begründer und Vollender des modernen Genrebildes. Der Protestantismus, der die traditionell kirchlichen Stoffe hier mehr als anderswo verschmähte oder ihnen wie bei Rembrandt eine genrehafte Färbung gab, wirkte zur Blüthe dieses Zweiges der Malerei wesentlich bei. Dazu kam ein gewisser nüchterner Sinn, eine den germanischen Völkern vorzugsweise eigenthümliche Vorliebe für häusliche Behaglichkeit und Gemüthlichkeit, um in den Niederlanden die Schilderung der Alltagszustände zu begünstigen.

Hier unterscheiden wir zwei Hauptrichtungen der Genremalerei. Die eine faßt die Zustände des gemeinen Lebens in ihrer derben Ungebundenheit auf, behandelte dieselben zumeist mit geistreich keckem Pinselspiele und neigt sich, wo eigentlich poetische Elemente in ihr hervortreten, zum Komischen. Die andere Richtung hat es mit denjenigen Zuständen zu thun, in welchen das Gesetz der Sitte waltet; als poetisches Element tritt hier das Gemüthliche hervor. Wir bezeichnen die erste Richtung mit dem Namen des niedern, die zweite als das höhere Genre.

Gegen Ende des sechzehnten Jahrhunderts war es vornehmlich Peter Breughel der Aeltere, der „Bauernbreughel" genannt, welcher mit Behagen und derber Laune Schilderungen des bäurischen Lebens in seiner Rohheit und Plumpheit mit lebendiger Wirkung vorführte. Sein Sohn, Peter Breughel der Jüngere (1569—1625) übertraf den Vater; er liebte besonders phantastische Gegenstände, welche Gelegenheit zur Darstellung greller Gegensätze gaben: Höllen- und nächtliche Feuerbilder, Teufel-, Hexen- und Räuberscenen, durch die er sich den Beinamen „Höllenbreughel" erwarb. In ähnlicher Weise wirkte David Teniers der Vater, geb. zu Antwerpen 1582, Schüler des Rubens, gest. 1649.

Durch dessen Sohn, David Teniers den Jüngeren, ward die eigentliche reifere Entwickelung des niedern Genres begründet. Er war geboren zu Antwerpen 1610, bildete sich

bei Rubens und starb als Director der Akademie zu Brüssel 1690. Obgleich von der Schule seines Meisters Rubens beeinflußt, wendete er sich weniger dem Ernsten und Erhabenen zu (eine heilige Familie von ihm befindet sich in der Schleißheimer Gallerie, Anderes in Wien und im Pariser Museum), sondern wählte für seine Schilderungen vorzugsweise die Freuden und Behaglichkeiten des Privatlebens, die bescheidenen Genüsse und Ergötzlichkeiten der Bauern, Rauch- und Trinkgesellschaften mit oder ohne Prügelei, die er mit großer, bis auf die unwichtigsten Nebendinge sich erstreckender Sorgfalt, meist mit komischer Kraft, darstellte, wobei er jedoch nicht selten in der absichtlichen Wahl gemeiner Gegenstände etwas zu weit geht. Um das Leben und Treiben der Landleute um so fleißiger und vielseitiger studiren zu können, nahm er seinen Aufenthalt in dem Dorfe Park bei Antwerpen.

Nicht minder ergötzlich erscheint Teniers in seinen Hexen- und Spukgeschichten und andern Teufeleien, wo er seinen Humor in ungebundenster Weise walten läßt. So besonders in den Schilderungen der Versuchung des heil. Antonius, einem in dieser Zeit bei den Niederländern sehr beliebten Thema. Das beste Bild dieser Art besitzt das Museum zu Berlin. Noch kecker wird sein Humor in Darstellungen, wo Affen in ernsthafter Weise das Treiben der Menschen nachahmen und in possirlichem Eifer sich mit Musik und Tafelfreuden ergötzen.

Adrian Brouwer, geb. 1608 zu Harlem, ist der virtuose Schilderer des Kneipenlebens, das er in der Praxis zu studiren, sich zur Lebensaufgabe gemacht hatte. Die Kneipe war seine Heimath, und nur dann griff er zu Pinsel und Palette, wenn der Wirth nicht mehr ankreiden wollte. Einmal (es war während des niederländischen Krieges) wurde er in Antwerpen für einen Spion gehalten und in die Citadelle geworfen. Rubens nahm sich hier seiner an, bewirkte seine Freilassung und gab ihm Kleidung, Wohnung, Kost. Aber Brouwer war ein unverbesserlicher Wüstling. Er ergab sich seinem bisherigen Leben und starb im Hospital zu Antwerpen 1640, also nur 32 Jahre alt; auf dem Pestkirchhofe wurde

er begraben. Rubens soll, als er von dem traurigen Ende des talentvollen Wüstlings hörte, Thränen vergossen haben; er sicherte dem Leichnam eine ehrenvolle Ruhestätte. Brouwer's Bilder zeigen bei aller Gemeinheit der dargestellten Gegenstände, seiner Zechereien, Raufereien und Carikaturen, eine so unverwüstliche, kecke Laune und Lustigkeit, eine so treue Aufrichtigkeit der Auffassung, daß sie, als Spiegelbilder des gemeinen Volkslebens, den besten Leistungen der Niederländer in diesem Fache beizuzählen sind.

Nüchterner im Leben und zum Theil auch in seinen Darstellungen zeigte sich Adrian von Ostade, ein deutscher Künstler (geb. zu Lübeck 1610), der aber seiner künstlerischen Bildung und Thätigkeit nach zur holländischen Schule gehört. Er schlug zuerst in Harlem seine Werkstatt auf und zog später nach Amsterdam, wo er, von häuslichem Glück umgeben, durch Fleiß und Sparsamkeit ein ansehnliches Vermögen erwarb und 1685 starb. Seine Darstellungen, die fast sämmtlich das Bauernleben schildern, zeigen eine schlichtere und weniger humoristische Auffassung, als die Teniers'schen und Brouwer'schen, aber eine desto sorgfältigere Technik. In der Dresdener Sammlung sieht man ihn selbst in seiner Malstube, eine der köstlichsten Perlen niederländischer Kunst. Sein Bruder Isaak van Ostade (geb. 1612), schilderte vorzugsweise das bäuerliche Leben und Treiben auf der Straße, vor Schenken und Herbergen.

In diese Reihe gehört auch der „lustige Schenkwirth" Jan Steen aus Delft (1636—89), ein Schüler und Gesinnungsgenosse Brouwer's, der sich aber durch eine eigenthümliche Weise insofern von den übrigen holländischen Sittenmalern unterscheidet, als sich in seinen Werken ein gewisser satirischer Zug kundgiebt. Er war dem gemeinen Wirthshausleben so zugethan, daß er selber eine Weinschenke anlegte. Scharfe Beobachtungsgabe und geistreiche, fein Element völlig beherrschende Auffassung, verbunden mit vollendeter Technik, sichern ihm eine der geachtetsten Stellen in der Reihe der niederländer Genremaler. Er ist in Bezug auf Poesie der Darstellung bei weitem der Bedeutendste unter allen Malern

des niedern Genre. Im Museum zu Amsterdam ist sein großes Kinderfest. Welcher Jubel, welches Glück unter diesen Buben, aber auch welcher Jammer, da einer der Kleinen als Geschenk des Heiligen (Niklas) — eine Ruthe empfängt! —

Das höhere Genre ist zunächst durch Gerhard Terburg glänzend vertreten. Er steht unter den Meistern, die das Leben in seinen feineren und gemüthlicheren Regungen, innerhalb der Schranken der guten Sitte schildern, oben an. Geboren zu Zwol 1608, erlernte er die Kunst in Harlem, bereiste dann Deutschland und Italien und starb als Bürgermeister in Deventer 1681. Er schildert die höheren Stände seiner Zeit in all ihrem reichen, stattlichen Pomp der Erscheinung, in dem zierlich eleganten und würdevoll gemessenen Benehmen. Dabei zeigt er in seinen köstlichen Kabinetstücken, die wie kleine Novellen uns entgegentreten *), die feinste Technik in Darstellung der kostbaren Trachten, der schimmernden Stoffe, des schweren glänzenden Atlas und der blitzenden Geschmeide.

Gerhard Dow oder Douw (sprich Dau) (1613—80), ein Schüler Rembrandt's, ist nicht minder bedeutend, als Terburg. Er erwarb sich durch seine Thätigkeit ein großes Vermögen; denn seine Bilder wurden mit hohen Preisen bezahlt. (Noch im Jahre 1809 erwarb das königl. holländische Museum ein kleines Gemälde seiner Hand für die Summe von 17000 Gulden.) Seine Gegenstände suchte er nicht in der vornehmen Welt, sondern in den gemüthlichen, friedlichen Kreisen des kleinbürgerlichen Lebens, immer aber im Bereich des Wohlgefälligen und Schönen, mit Vermeidung des Rohen und Gemeinen. Junge, hübsche Mädchen, die Trauben naschen oder Wein, fleißige Hausmütterchen, ein Mann, der gemüthlich sein Pfeifchen raucht, ein betender Einsiedler, eine Obst- und Gemüsehökerin, eine Bäckersfrau

*) Was darunter zu verstehen sei, zeigt recht deutlich die Dame (in München), die sich mit verschränkten Armen weigert, das von dem Trompeter ihr in tiefer Ehrfurcht dargereichte Billet anzunehmen, während ihr kaum noch bedenkliches Gesicht, so gut wie die Zofe neben ihr, sagt: „sie nimmt es doch!“

mit ihrer Waare, das sind die Gegenstände, die er mit Vorliebe behandelt; selten tritt Handlung dazu, und dann nur eine wenig bedeutende: das Begießen der Blumen, das triumphirende Emporhalten eines herausgezogenen Zahnes, das Federnschneiden eines alten Schreibmeisters u. dgl. Er malte öfters sein eigenes Bildniß, bald als Maler, bald als Geiger. Seine Ausführung ist so sauber und vollendet, zum Theil so fein und zierlich, daß man zum Vergrößerungsglas greifen möchte, um die Vorzüglichkeit der Arbeit gehörig zu würdigen.

Diesen beiden Meistern zunächst stehen, als ausgezeichnete Künstler derselben Richtung: Gabriel Metzu (1615—58), Kaspar Netscher (1639—84) und der äußerst fruchtbare Schüler Dow's, Franz van Mieris (1635—81). Doch macht sich bei ihnen mehrfach schon eine Bevorzugung der eleganten Technik auf Kosten des geistigen Gehaltes bemerklich.

Mehr noch ist dies der Fall bei einer großen Reihe anderer, zumeist späterer Künstler, namentlich wo dieselben sich in den brillanten Stoffen und Geräthen der vornehmeren Welt ergehen, oder wo sie etwa ideale Darstellungen zu geben suchen. Zu den bedeutenderen derselben zählen: Peter van Slingelandt (1640—91), der besonders in Lichteffekten meisterhafte Godefried Schalken (1643—1706), Schüler des Gerhard Dow, Arnold van Boonen (1669—1729), Schalken's Schüler, Dominicus van Tol u. s. w.

Zum höchsten Gipfel, zu elfenbeinerner Glätte, steigert sich die Eleganz der Behandlung bei Adrian van der Werff. Er war 1659 zu Kralinger-Ambacht bei Rotterdam geboren und fing schon im siebzehnten Jahre auf eigene Hand zu arbeiten an. Lange Zeit stand er in Diensten des Kurfürsten Joh. Wilhelm von der Pfalz in Düsseldorf, der ihn mit seiner Familie in den Adelstand erhob. Van der Werff starb in großem Wohlstand zu Rotterdam 1722. Er malte außer Genrebildern auch Landschaften und Historien, namentlich mythologische Gegenstände. Seine zarten Pinselschöpfungen haben von jeher große Bewunderer und splendide Bezahler gefunden. Der Bruder Adrian's, Peter van der Werff (1650—1718), war sein Schüler und Nachahmer.

Einfacher, gemüthlich anziehend und insofern erfreulicher, gegenüber den Ebengenannten, stellt sich Peter van Hooghe dar (1643—1708). Ohne sich an einen derselben anzuschließen, suchte er deren einzelne Vorzüge sich anzueignen. In seinen sonnig heitern Bildern schildert er gern das Innere behaglicher Wohnungen und den friedlichen Zustand ihrer Bewohner. Heimlich und zugleich rührend wehmüthig sprechen zwei Gemälde an, davon das eine in Dresden, das andre in München ist. Auf dem ersten sieht man ein Mädchen in ihrer Kammer am offenen Fenster einen Brief lesen. Sie steht hinter einem grünen Vorhang und der durch das Fenster hereinfallende Sonnenschein beleuchtet ihr Gesicht, als wollte er den ersehnten Hoffnungsschimmer, der dem Briefe fehlt, ersetzen. Das Münchener Bild zeigt uns fast denselben Gegenstand; nur hat das Mädchen hier ein Buch in der Hand, das ihre Einsamkeit theilt.

An diese Maler des häuslichen und öffentlichen Lebens schließt sich nun eine Reihe von Künstlern an, welche die Scenen des Kriegslebens, namentlich Schlachten, ferner die Erlebnisse der Jagdlust zu Hauptgegenständen für ihre Bilder erwählten.

Peter Snayers (1593—1662) ist der eigentliche Maler des dreißigjährigen Krieges, den er nicht nur in einzelnen Scenen (Plünderungen und Ueberfällen), sondern in seinen Hauptschlachten geschildert hat, von der Schlacht am weißen Berge (in Schleißheim) bis zu den Kriegsthaten des Erzherzogs Leopold Wilhelm und des Feldmarschalls Piccolomini (im Belvedere zu Wien).

Sein Schüler, Anton Franz van der Meulen (1634—1690) übertraf bald den Meister. Der französische Minister Colbert berief ihn nach Frankreich mit einem Gehalt von zweitausend Livres und freier Wohnung, um sein Talent der Gobelin-Manufaktur zu widmen. Aber Ludwig XIV., aufmerksam gemacht auf seine Fähigkeiten als Schlachtenmaler, ließ sich von ihm auf seinen Feldzügen und Reisen begleiten. Die Dresdener Gallerie besitzt von diesem Maler: Reise Ludwig's XIV. nach Fontainebleau, Ludwig XIV. mit seiner

Gemahlin Maria Thereſia auf dem Wege zum Einzug in Arras, und Ludwig XIV., bei einem Gefechte im Walde einem Offizier Befehle ertheilend. Die meiſten ſolcher Bilder findet man im Schloß zu Verſailles. Außerdem malte van der Meulen auch gute Landſchaften.

Namhafte Schlachtenmaler ſind ferner: Eſaias van de Velde (1597—1648), der auch Räuber- und Schifferſcenen malte, Anton Palamedes Stevens aus Delft (1604—1680), Jan le Ducq (1636—71), Hendrick Verſchuring (1627—90), Jan van Huchtenburg (1646—1733), ein Schüler van der Meulens, der die Feldzüge des Prinzen Eugen von Savoyen durch ſeine Kunſt verewigt hat, Peter van Bloemen, bekannter unter dem Namen Standart (1649—1719); außer ſeinen Kriegsbildern malte er auch ſchöne Pferde, Pferdemärkte, Hornvieh u. dergl.

Philipp Wouwerman, der berühmte Landſchafts- und Pferdemaler, hat ebenfalls treffliche Darſtellungen aus dem Kriegs- und Soldatenleben geliefert. Er war 1620 zu Harlem geboren und ſtarb daſelbſt, vielleicht ohne ſein Vaterland verlaſſen zu haben, 1668. Seine Darſtellungen ſchildern, ſoweit ſie nicht Scenen aus dem Soldatenleben behandeln, hauptſächlich das Treiben und Gebahren der vornehmen Welt im Freien: Jagden und Jagdzüge, Reiſefahrten, Scenen vor dem Wirthshaus oder der Schmiede, wobei es faſt nirgends an zarten Beziehungen zum andern Geſchlecht fehlt, zu hochgeborenen Fräuleins, wie zu Wäſcherinnen und Wirthstöchtern; ja ſelbſt Zigeunerinnen ſpielen zuweilen eine Rolle darin. In vielen ſeiner Bilder tritt das Pferd als Hauptfigur hervor, während der faſt überall wiederkehrende, die maleriſche Lichtwirkung verſtärkende Schimmel mehrfach Veranlaſſung gegeben hat, ſeinen Bildern einen gewiſſen novelliſtiſchen Zuſammenhang unterzulegen. Seine Ausführung iſt überaus elegant und bei aller Vollendung der Vortrag leicht. Wouwerman's Werke ſind faſt überall in großer Anzahl zu finden. Die Dresdener Gallerie beſitzt nicht weniger als 63, die Münchener Pinakothek 17, Petersburg gegen 60, das Louvre in Paris 11; viele in England, Brüſſel ꝛc.

Achtundzwanzigstes Kapitel.

Niederländische Landschafts-, Architektur-, Thier-, Blumen- und Fruchtmalerei.

Unter den zeichnenden Künsten nimmt die Landschaftsmalerei mit Recht einen sehr bedeutenden Rang ein. Die dem Menschen innewohnende Empfänglichkeit für die Schönheiten der Natur erklärt den Zusammenhang, in welchem die Landschaftsmalerei mit dem Gemüthe steht, und die Wirkung, die sie auf dasselbe ausübt. Im Geiste der Natur componiren, in ihrem Sinne eine freie Dichtung schaffen, aus der uns die Ahnung des Gesammtlebens anweht, das ist die Aufgabe des Landschaftsmalers.

Der Landschaftsmaler muß, wenn er Vollkommenes schaffen will, die Fertigkeiten, die alle andern Gattungen der Malerei erfordern, in sich vereinigen; er muß vor Allem feinen Geschmack besitzen, um von seiner Darstellung alles Fremdartige und Ueberflüssige fern zu halten, damit der Charakter derselben nicht gestört werde. Um die vollständige Wirkung einer Landschaft herzustellen, wird erfordert, daß darin nur eine einzige Stelle sei, auf die sich alles Wirksame wie in einen Brennpunkt concentrirt, während von dem, was sich auf den Rand des Bildes vertheilt, nichts so hervortreten darf, daß es das Auge ablenken könnte. Daher werden Landschaften von größerem Umfang, auf welchen Alles schön und interessant ist, sodaß, wenn man sie in einzelne Theile zerlegen wollte, man eine Anzahl hübscher Landschaften im Kleinen haben würde, nie von großartiger Wirkung sein.

In einer guten Landschaft müssen die hellen und die dunklen Partieen aus Hauptmassen bestehen. Sieht man aus der Entfernung die hellen und dunklen Stellen auf einem Bilde zerstreut, so wird es auch in der Nähe keine kräftige Wirkung erzielen. Hier kommt fast Alles auf das einfallende Licht an, und eine Landschaft, die in der Abendbeleuchtung bezaubernd ist, kann in der Morgenbeleuchtung sehr matt

erscheinen. Der Maler sollte also die Landschaft, die er malen will, zuvor unter allerlei Beleuchtungen studiren. Und welches Studium der Perspective, des Colorits und der Farbentöne für die verschiedenen Jahres-, ja Tageszeiten ist erforderlich, um einer gemalten Landschaft Leben und Naturwahrheit einzuhauchen!

Die Landschaftsmalerei als Ausdruck eines poetischen Gedankens durch Darstellung der stummen Natur ist eine Schöpfung der Neuzeit. Der alten Welt, die ihre Ideale nur vermenschlicht darstellte, war sie unbekannt, und wo der Gegenstand eine Darstellung der äußern Natur erforderte, trat ein Symbol, statt des Berges ein Berggott, statt des Flusses ein Flußgott u. s. w. an deren Stelle. Diese Personifikation der äußern Natur dauerte bis ins Mittelalter, und der Goldgrund als Sinnbild der göttlichen Herrlichkeit vertrat hier den landschaftlichen Hintergrund der Gemälde. Da traten die van Eyck auf und setzten an die Stelle des goldenen Hintergrundes Landschaften. So legten sie den ersten Keim zu der immer selbständiger und vollendeter sich entfaltenden Landschaftsmalerei. Schon in den Bildern solcher Künstler wie Herri de Bles und Joachim Patenier, die unmittelbar aus der Eyck'schen Schule hervorgingen, verschwindet der geschichtliche Inhalt beinahe vor der weiten und reichen landschaftlichen Umgebung.

Im weitern Verlaufe, seit Ende des sechzehnten Jahrhunderts, tritt die Landschaft in immer höherer Bedeutsamkeit auf. Doch überwiegt noch das bunte Vielerlei der Natur, sodaß das Bedürfniß, eine Stimmung auszusprechen, mehr zu einer phantastischen als zu einer poetischen Wirkung gelangt. So bei Johann Breughel aus Antwerpen (1569—1625), der Landschaften um biblische Scenen oder um Darstellungen aus dem Leben malte, die er mit so zarter Sorgfalt und Weichheit ausführte, daß er davon den Namen „Sammetbreughel" oder „Blumenbreughel" erhielt. Einer seiner Lieblingsgegenstände war das Paradies (sein Bruder, der „Höllenbreughel", befaßte sich dagegen hauptsächlich mit Höllenscenen), wo er zwischen Blumen und Pflanzen aller Art in

üppiger Vegetation die ganze Thierwelt vom Elephanten bis zur Haselmaus neben dem ersten Menschenpaare wandeln läßt. Sein Schüler, Peter Gyzens (1610—1670) arbeitete in derselben Manier. Rolandt Savery aus Courtray (1575—1639) gefiel sich mehr in wilden Wald- und Felspartien.

Bedeutender erscheinen Matthias Bril aus Antwerpen (1550—1585) und sein Bruder Paul Bril (1556—1625), zwar noch befangen in der Zeichnung und Anordnung, kleinlich und willkürlich in der Staffirung, kalt, blaugrün im Ton, aber doch bereits empfänglich für die Gesammtwirkung in der Natur. Auch David Vinckebooms aus Mecheln (1578 geb.) und Jodocus de Momper aus Amsterdam (1580—1630) sind hier zu nennen.

Erst Rubens hob mit seiner umfassenden, durchgreifenden Künstlerkraft die Landschaft auf die Stufe ihrer wahren Bedeutung, indem er ihr freies, freudig bewegtes Leben, geistigen und poetischen Ausdruck einhauchte. Weite, mit Wäldern und Feldern unterbrochene Flächen, vollbelaubte Baumgruppen, bewegte Wolkenmassen, Zustände und Ereignisse in der Natur mit der ihnen entsprechenden Stimmung und in der wirkungsvollsten Verbindung der Gegensätze, wurden von ihm lebendig und wahr, aber ohne ängstliche Nachahmung des Details, vielmehr mit ihrer eindringlichen Gesammtwirkung, im Bilde hingestellt, und damit für diese ganz neue Kunstgattung die Bahn gebrochen. Als seine Nachfolger im Fache der Landschaft sind Lucas van Uden und Peter Snayers hervorzuheben.

Einen besondern Entwickelungsgang nimmt die holländische Schule. Fern von einer idealistischen Auffassung, wie von allgemein poetischen Intentionen, erstreben ihre Meister lediglich eine schlichte, unbefangene Nachbildung der heimischen Umgebungen, indem sie dabei von der liebevollsten Beobachtung des Einzelnen ausgehen. Sie detailliren bis ins Feinste, geben den Pflanzen- und Baumwuchs, die Bodengestaltung, das Spiel der Lüfte und des Lichtes mit größter Wahrheit wieder, ohne dabei irgend eine Seite willkürlich zu

bevorzugen. Was dabei etwa an Gleichgewicht der Massen, an Schönheit der Linien, an Bedeutsamkeit des Gegenstandes übersehen wurde, fand reichen Ersatz in der Treue und Frische der Schilderung.

Unter den ältern Meistern gebührt dem einfachen, empfindungsreichen, freilich auch etwas monotonen Johann van Goyen (1596—1656) eine der vorzüglichsten Stellen. Er hielt sich an die trüben Lüfte, an die einförmigen, öden Sandstrecken und kahlen Flußufer seiner Heimath, traf aber den melancholischen Charakter dieser Gegenden so richtig und hatte einen so leichten, überaus geschickten Vortrag, daß man sich von seinen Bildern angezogen und gefesselt sieht. Auch sein trefflicher Schüler Adrian van der Kabel (1631—95) und der lebensfrische Jan Wynants (1606—77) sind durch manche anziehende Werke bekannt.

Sodann erhielt die Landschaft durch Rembrandt, Artus van der Neer (1619—83) und den gemüthlichen Schilderer heiteren Waldlebens Anton Waterloo (1618—60) einen höhern Aufschwung.

Den eigentlichen Gipfelpunkt aber erreichte diese Richtung in

Jakob Ruysdael,

geboren zu Harlem 1635, gest. daselbst 1681. Er ist der eigentliche Maler der nordisch-deutschen Landschaft, die uns aus seinen Bildern mit der erquickenden Frische des Lebens entgegentritt. Mit unnachahmlicher Kraft und Tiefe der Empfindung weiß er unsern Blick an sein Waldesdunkel, an seine düstern Wolkenflüge, an seine zwischen Felsen und Gebüsch niederbrausenden Wasserfälle zu fesseln. Meist ist es eine düstere Stimmung, die er hervorruft, wie z. B. durch seinen berühmten „Judenkirchhof" in Dresden. Hier sehen wir im Hintergrunde die Trümmer einer Kirche, ringsumher Verödung und Verwüstung, verfallene Grabmäler, verdorrte und entwurzelte Bäume; in der Mitte ein weißes, mattbeleuchtetes Grabmal; ein schäumender Gießbach durchwühlt, von einem Lichtblick erhellt, die Gräber; oben schwerfällig sich

wälzende, die Sonne verhüllende Gewitterwolken. Die Dresdener Gallerie besitzt einen wahren Schatz von dreizehn der schönsten Werke dieses Meisters; außer dem ebenerwähnten: das Kloster, eine düstere Gebirgslandschaft mit den Trümmern eines ehemaligen Klosters; die Jagd, eine Waldlandschaft am Morgen, mit breitem Wasser, in welchem sich die hohen, ernsten Buchen spiegeln, während ein von Jägern und Hunden verfolgter Hirsch durch dasselbe hindurch sich zu retten sucht; ein Waldthal, von einem Bache durchströmt, der im Vordergrunde einen kleinen Fall bildet, diesseits desselben eine einsame Fichte; das sogenannte alte Schloß Bentheim hinter Bäumen; eine flache Gegend, durch die ein Weg führt nach einem den Horizont begrenzenden Dorfe, rechts und links Stoppelfelder mit Garben, am Himmel graue Wolken; eine baumreiche Landschaft mit Dorf im Hintergrunde u. s. w. In München sind von Ruysdael besonders schöne Waldlandschaften und Wasserfälle, dazu herannahende Regenwetter, vor welchen Bauern nach ihren Hütten eilen; besonders poetisch wirkt der Eingang in einen dunkeln Wald, aus welchem ein Bach hervorfließt; auch eine Winterlandschaft ist da. Vier prachtvolle Bilder sind im Belvedere zu Wien, darunter eine große Waldlandschaft; im Berliner Museum mehrere sehr charakteristische Landschaften, ferner ein großes Seebild von wunderbarer Schönheit. Das Meer ist bewegt, daß die Wellen schäumen und spritzen; Schiffe fliegen darüber hin; aus den dunkeln Regenwolken fallen einzelne Streiflichter auf die Fluth.

Ruysdael's Ruhm fand einen Nebenbuhler in seinem Landsmann und Zeitgenossen Albert van Everdingen, geb. zu Alkmar 1621, gest. 1675, dem romantischen Schilderer der skandinavischen Natur. Seine Studien machte er vorzugsweise auf seinen Reisen in den norwegischen Gebirgen und am baltischen Meer. Am berühmtesten sind seine Seestücke, welche besonders das erregte Element mit großer Wahrheit schildern. Ebenso hat er sich als Meister in trefflichen Waldpartien und als tüchtiger Kupferstecher durch die Blätter zu „Reineke Fuchs" bewährt. — Andere Meister, welche hauptsächlich der Seemalerei ihr Talent zuwendeten,

sind: Adam Willaerts (geb. 1577), Ludolf Backhuisen (1631—1709), der namentlich in der Schilderung von Seestürmen ausgezeichnete Bonaventura Peters (1614—52), ferner Willem van de Velde der Jüngere (1633—1707), P. van Beck, M. Madderstieg u. A.

Ebenso bildete sich die Architekturmalerei zu einer selbständigen Gattung aus. Wir nennen als namhafte Künstler dieses Faches: Peter Neefs (geb. 1570), ausgezeichnet durch seine gothischen Kirchenprospecte (das Innere seiner Kirchen ist gewöhnlich von Kerzen- oder Fackellicht erleuchtet), Hendrick van Steenwyk, Johann Ghering ꝛc. — In der heiteren, sonnigen Darstellung öffentlicher Plätze ist besonders Joh. van der Heyden (1637—1712) ausgezeichnet. — Die Darstellung des nordischen Hirtenlebens fand in Paul Potter (1625—54) einen ausgezeichneten Vertreter.

Der größte Thiermaler seiner und vielleicht aller Zeiten ist Franz Snyders aus Antwerpen (1579—1657), nächst Jordaens der ausgezeichnetste Gehülfe des Rubens, der sein Verdienst zu würdigen wußte und mehrfach in Verbindung mit ihm arbeitete. Er ist der bedeutendste Meister in der Darstellung von Thierkämpfen, der eigentliche Thierschlachtmaler. Keiner hat wie er die Bewegungen der thierischen Seele, Muth, Furcht, den zur Wuth gereizten Zorn in großartigern und ergreifendern Zügen, in überraschenderer Wahrheit wiederzugeben vermocht. In andern Bildern seiner Hand ist der verzweifelte Kampf des Wildes bereits geendigt; wir finden es als todte Jagdbeute, die kunstvoll gruppirt der erfahrenen Hand des Küchenmeisters harrt. Seine Bilder, zu welchen Rubens, Jordaens, Houthorst, Miereveldt die Figuren gemalt haben, sind nicht selten. In ähnlicher Richtung wirkte Johann Fyt (1625—1700). Auch Karl Rutharts (um 1660) ist ausgezeichnet in Thier- und Jagdstücken. Johann Weenix (1644—1719) lieferte unübertreffliche Darstellungen des Geflügels, und Melchior Hondekoeter (1639—95) ist der virtuose Schilderer des Hühnervolks und seines Hoflebens.

Die Blumenmalerei ist ausgezeichnet vertreten durch Daniel Seghers (1590—1660), den Schüler des Blumenbreughel (siehe S. 117), durch Joh. David de Heem (1600—1674), Cornelis de Heem (geb. 1630), dessen Sohn, Maria van Oosterwyk (1630—1693), Rachel Ruysch (1664—1750) ꝛc. — Otto Marcellis, genannt Seuffelaer (1613—1673) giebt treffliche Darstellungen aus dem Reiche der Pflanzen und Insekten. In Dresden befinden sich von ihm zwei Bilder ziemlich gleichen Inhalts: träumende Schmetterlinge auf Mohn- und Nachtschattenpflanzen, umlauert von beutegierigen Kröten und Eidechsen.

Die erste Stelle aber unter den niederländischen Blumen- und Fruchtmalern nimmt Hans van Huysum, geb. 1682 zu Amsterdam, gest. 1749 zu Antwerpen, ein. Meister in seiner Kunst, aber ebenso eifersüchtig auf dieselbe, erlaubte er Niemand, ihn arbeiten zu sehen; sein Bruder Michael war wohl der einzige Schüler, den er gebildet. Seine Blumen sind trefflicher und wahrer gemalt als seine Fruchtstücke; unübertrefflich sind seine Blumensträuße mit Thautropfen.

Endlich kommen wir zu den Frühstücksbildern (Stillleben), in welchen auf zierlichen Tischchen alles Behagen eines holländischen Vormittags, kunstreiche Pokale und Krüge, funkelnde Gläser, Hummern, Krabben, Austern, Früchte der verschiedensten Art sich darstellen, welche aber zugleich, bei tiefer Versenkung des Sinnes in den Gegenstand, die reizvollste Harmonie der Farben und ein lieblich spielendes Helldunkel zeigen. Meister dieses Faches sind: Wilhelm van Aelst, Adriaenssen, Peter Nason und manche Andre.

So hat die Kunst bei den Niederländern (sagt Lübke in seinem „Grundriß der Kunstgeschichte") den ganzen Kreis des Daseins durchmessen, ist nach dem Verlassen der kirchlichen Hallen eine freie Weltbürgerin, eine treue Anhängerin der Natur geworden, und indem sie nichts für zu gering und unbedeutend hielt, allem Erschaffenen mit liebevollem Sinn nachging, ward es ihr gegeben, den

wahren Funken des Lebens überall zu entdecken, und selbst das Vergänglichste im ewigen Glanze der Schönheit zu zeigen.

Neunundzwanzigstes Kapitel.

Die französische Kunst

bedurfte, ebenso wie die spanische, langer Zeit, ehe sie auf eigenen Füßen stehen lernte, ehe sie sich zu nationaler Selbstständigkeit erhob. Eine künstlerische Thätigkeit in größerem Umfange entwickelte Frankreich erst seit dem König Franz I., der 1515 den Thron bestieg. Seine zweiunddreißigjährige Regierung ist die Epoche, in welcher Künste und Wissenschaften einen heilsamen Einfluß auf Geist und Sitten der Franzosen zu gewinnen anfingen. Es war die Zeit, als in Italien die Künste bereits einen hohen Aufschwung genommen hatten. Franz I. verpflanzte viele Trümmer Griechenlands, die den Verheerungen barbarischer Jahrhunderte entgangen waren, nach Frankreich, und sowie er sich um die Wissenschaften durch Gründung der Pariser Bibliothek, des königlichen Collegiums und anderer Institute verdient machte, so ließ er auch den Künsten kräftigen Schutz und Beförderung angedeihen.

Diese eifrigen Bemühungen hatten einen tiefern Grund, als die zufällige Laune und gelegentliche Liebhaberei des Herrschers. Nicht die Waffen allein, auch die Geister sollten das Uebergewicht Frankreichs begründen helfen. Paris war bestimmt, ein großer Sammelplatz hervorragender Gelehrter und anerkannter Talente zu werden, eine Hochschule des Wissens und Könnens, geeignet dem blendenden Glanze des Hoflebens eine wirksame Folie zu geben. In großartigem Maßstabe gedachte Franz das Beispiel jener kleinen italienischen Herrscherfitze des sechszehnten Jahrhunderts nachzuahmen, deren feines, von geistiger Bildung getragenes Genußleben

auf alle, für das Schöne und Edle empfängliche Gemüther einen umstrickenden Zauber ausübte.

König Franz fand das geeignetste Mittel, die Kunst in seinem Lande einheimisch zu machen, in der Herbeiziehung italienischer Künster. Lionardo da Vinci machte 1515 den Anfang, starb aber schon nach wenig Jahren, und 1518 trat Andrea del Sarto in königliche Dienste; aber erst mit Rosso de Rossi, von den Franzosen Maitre-Roux genannt, der 1530 sich in Frankreich niederließ, faßte die italienische Kunst hier festen Fuß. Nach dessen Tode wurde Francesco Primaticcio zur Würde des ersten Hofmalers erhoben. Andere italienische Künstler gesellten sich den Ebengenannten zu und bildeten in der französischen Residenz eine förmliche Künstlerkolonie, wie einst die Griechen in Rom. Alle französischen Maler wurden durch sie herangebildet. Da die künstlerischen Ausschmückungen des Schlosses Fontainebleau den Mittelpunkt ihrer Bestrebungen ausmachten, so begreift man den gesammten Kreis der Künstler, die damals in Frankreich thätig waren, unter den Namen der Schule von Fontainebleau. — Der berühmte Florentiner Bildner Benvenuto Cellini kam 1540 nach Paris und hat seinen Aufenthalt am Hofe Franz I. sehr unterhaltend und mit Geist in seinen Denkwürdigkeiten geschildert. Er führte für den König mit kunstreicher Hand alles Mögliche aus: Rüstungen, Waffen, Schmucksachen, Leuchter, Schüsseln und sonstige Gegenstände für den alltäglichen Gebrauch.

Der erste namhafte Bildhauer Frankreichs ist Jean Goujon (gest. 1572), ein vortrefflicher Porträitbildner, besonders durch seine „Diana" berühmt, welche die Züge der Diana von Poitiers, jener berühmten königlichen Maitresse, trägt, ferner der zierliche Germain Pilon (gest. 1590); sein Hauptwerk ist die elegante Gruppe der drei Grazien im Museum von Paris. Jean Cousin erwarb sich um dieselbe Zeit (er lebte noch 1589) als Maler großen Ruf, obgleich er mit geringem Rechte zu dem Ehrentitel eines zweiten Michel Angelo gelangt ist. Berühmt sind seine Glasmalereien,

besonders in der Kirche St. Gervais zu Paris. Er war auch Bildhauer und Architekt.

Doch kaum hatte die Kunst in Frankreich die ersten Stufen des Wachsthums erreicht, so kränkelte sie, wie eine Treibhauspflanze. Am meisten trugen die ausschweifenden Sitten an den Höfen Franz II. und Karl IX. dazu bei. Die Kunst wurde entwürdigt zu üppigen schlüpfrigen Darstellungen und verlor dadurch Adel und Reinheit. (Die Bartholomäusnacht, das ruchlose Werk der Katharina von Medici und mehrerer französischen Großen in der Nacht vom 24. zum 25. August 1572, kostete vielen Künstlern das Leben, namentlich auch dem Jean Goujon.) An Simon Vouet, zu Paris 1582 geboren, 1641 gest., erhielt Frankreich einen ausgezeichneten Nationalkünstler, der ernstlich bemüht war, den verderbten Geschmack in edlere Bahnen zu leiten. Er ward Lehrmeister einer großen Zahl von Malern, unter welchen Lebrün, Lesueur, Mignard u. A. hervorzuheben sind.

Ein Zeitgenosse Vouet's ist

Nicolas Poussin,

der erste große Meister, welchen Frankreichs Kunstgeschichte aufzuweisen hat, eine jener großartig angelegten Naturen, deren Blick auf ideale Ziele gerichtet, die Grenzen des heimischen Lebens rasch überfliegt, um das Land der Verheißung zu suchen, das ihres Geistes wahre Heimath ist. Der heiße Drang nach dem Wissen und der vollen Erkenntniß des Schönen trieb ihn auf eine mühselige Wanderschaft, und nur eine männlich ausdauernde Kraft seines Willens, die seinem Charakter einen Zug antiker Seelengröße leiht, ließ ihn unter leiblichen Entbehrungen aller Art das Ziel seiner Sehnsucht erreichen. In Rom erhob er sich zu einem Künstler ersten Ranges, als solcher zwar nicht anerkannt von den tonangebenden Kunstrichtern der französischen Hauptstadt, aber gerechter gewürdigt und zu der Bedeutung eines zweiten Raphael erhoben von einer spätern Generation seiner Landsleute.

Nicolas Pouffin stammte aus einer edlen, aber sehr armen Familie und war 1594 zu Andelys in der Normandie

geboren. Frühzeitig zeigte sich in ihm der Trieb zur Kunst, und der Zufall fügte es, daß ein Maler von einigem Ruf, Quintin Varin, sich in Andelys aufhielt, der das junge Talent seinem wahren Berufe zuführte. Unser Künstler war achtzehn Jahre alt, als er plötzlich, ohne Vorwissen seiner Eltern, der Heimath den Rücken wandte, deren enge Lebensverhältnisse seinem Streben eine schmerzliche Beschränkung auferlegten. Seine Absicht war, in Paris ein Unterkommen und Mittel zu seiner weitern Ausbildung zu suchen. Er fand Beschäftigung in der Werkstatt eines Malers, der für Tapeten- und Teppichfabriken zu arbeiten hatte. Aber bald ward diese handwerksmäßige Thätigkeit dem strebsamen Jüngling zuwider, und da die Bekanntschaft mit einer jungen Adligen ihm die Gunst angesehener Kunstfreunde, sowie die nöthigsten Geldmittel gewährte, so konnte er durch emsiges Selbststudium seine Weiterentwickelung mit bestem Erfolge fördern.

Er studirte und copirte die großen Italiener und sann unablässig auf Mittel, um Italien und vor Allem Rom erreichen zu können. Einmal gelangte er mit seinem spärlichen Zehrpfennig glücklich bis Florenz, kehrte aber aus Mangel an Unterstützung bald wieder nach Paris zurück. Ein andres Mal kam er nicht über Lyon hinaus. Endlich im Frühjahre 1624, nachdem Poussin ein Gemälde für die Goldschmiedeinnung zu Paris, den Tod der Maria darstellend, vollendet hatte, kam die heißersehnte Abreise nach Rom zu Stande. Hier nahm sich der Dichter Marini seiner freundlich an, leider nur für kurze Zeit, da er bald darauf sich nach Neapel wandte, und Poussin sah sich wieder in eine sehr drückende Lage versetzt, sodaß er seine Arbeiten zu den niedrigsten Preisen verkaufen mußte.

Dennoch war er unablässig bemüht, durch Studien der Geometrie, Perspektive, Architektur, Anatomie und anderer dem Maler nützlichen Wissenschaften tiefer in das Wesen der Kunst einzudringen. Auch seine Unterhaltung, sein ganzes Streben hatte Beziehung zur Kunst. In dem Bildhauer Duquesnoy aus Brüssel fand er einen gleichgesinnten Ge-

nossen. Wie sie ihre Wohnung und ihre kärglichen Mahlzeiten theilten, so widmeten sie sich auch gemeinschaftlichen Studien. Der Bildhauer zeichnete mit dem Maler nach Raphael und Tizian; der Maler modellirte mit dem Bildhauer in Thon nach dem Leben und der Antike. Kann man einen tieferen Blick in die Entwickelung dieser beiden Künstler thun: des Bildhauers, in dessen Kinderfiguren die schwellende Frische Tizian's, des Malers in dessen Bildern die plastische Bestimmtheit der Antike vorherrscht? — *)

Poussin's Ruhm drang bald nach Paris, besonders in Folge eines Gemäldes, das er für den Ritter Cassino del Pozzo gemalt hatte: die sieben Sakramente. Der allmächtige Cardinal Richelieu wünschte den Meister nach Paris zu ziehen, und berief ihn dahin, um die Gallerie des Louvre zu verzieren. Poussin wurde mit einem Gehalte von dreitausend Livres als königlicher Hofmaler angestellt (1640). Aber in Paris fand er zahlreiche Neider und Widersacher; namentlich hatte er gegen die ganze Schule des von der Königin begünstigten Simon Vouet anzukämpfen; auch gefielen seine Gemälde dem auf das Glänzende und Blendende gerichteten Geschmacke der Franzosen weniger als den kunstgebildeten Italienern. Unter solchen Verhältnissen gab Poussin schon nach zwei Tagen seine Stellung in Paris auf und kehrte nach Rom zurück, wo er noch viel malte und 1665 starb.

Poussin's hohe Bedeutung für die französische Kunst gründet sich auf seine Historienbilder und Landschaften. Er war mit einem genauen, sorgsam prüfenden Geiste begabt, der den Gegenstand nach allen Seiten zu durchdringen und die Darstellung consequent aus den inneren Bedingungen der Aufgabe zu entwickeln strebte. Alles dies aber war bei weitem mehr das Ergebniß einer einseitigen Verstandsthätigkeit, als das einer freien unvermittelten Anschauung. So fehlt seinen historischen Gemälden, bei allen sonstigen Vorzügen, zumeist das warme, frische Lebensgefühl, welches allein das Mitgefühl von Seiten des Beschauers zu erwecken vermag.

*) Guhl, Künstlerbriefe. II. 238.

Ferner wird an Pouſſin's Werken eine zu gelehrte Anordnung und Vorliebe für Epiſoden, eine gewiſſe Einförmigkeit in den Stellungen der Figuren getadelt, Fehler, die aus einer zu ſtrengen Nachahmung der Alten entſprungen ſein mögen.

Zu ſeinen berühmteſten Werken, die ſich meiſt im Louvre zu Paris befinden, gehören außer den obenerwähnten Sieben Sakramenten, die er zweimal ausführte: die Sündfluth, Germanicus, die Einnahme von Jeruſalem, das Abendmahl, die Philiſter, Rebekka, die Ehebrecherin, Moſes als Knabe, und Moſes, der mit ſeinem Stabe Waſſer aus dem Felſen ſchlägt, die Anbetung des goldenen Kalbes, Johannes in der Wüſte tauſend u. a. Ungezwungene Heiterkeit, ausgelaſſene Lebensluſt ſteht ihm ſchlecht zu Geſichte; ſeine Bacchanalien und ähnliche Dinge würden ihm wenig Ruhm gebracht haben. Auch der Humor war ihm eine unbekannte Gegend.

Eine höhere Stellung nimmt er im Fache der Landſchaft ein. Er gilt als Schöpfer der heroiſchen Landſchaft, die nicht blos wegen der meiſt aus heroiſchen Mythen entnommenen Staffage, ſondern auch wegen ihres damit übereinſtimmenden ernſten, großartig feierlichen Charakters ſo genannt wird.

Eines ſeiner berühmteſten Werke iſt ferner die Darſtellung der arkadiſchen Hirten, ein Bild, in welchem ſich wahre Tiefe der Empfindung ausſpricht. Drei Hirten und ein junges Weib ſind um ein Grabmal verſammelt, deſſen Inſchrift „Et in Arcadia ego“ (auch ich war in Arkadien) von einem derſelben entziffert wird. Der wehmüthig elegiſche Ton, welcher aus der einfachen Compoſition herausklingt, erreicht ſeine tiefſte Stimmung in den Zügen der jungen Frau, die ſich träumeriſch an ihren Gatten lehnt.

Ein anderer Meiſter von Bedeutung iſt der früh verſtorbene Euſtache Leſüeur (1617—1655). Obgleich er nie in Italien war, wurde Raphael ſein Vorbild; er wußte ſich demſelben mit Glück anzunähern und dieſen reineren Adel der Form zum Ausdruck einer milden und eigenthümlich liebenswürdigen Gemüthsſtimmung zu machen. Sein Hauptwerk ſind die Gemälde aus dem Leben des heil. Bruno, im Louvre

zu Paris, sowie überhaupt seine Scenen aus dem Mönchsleben am bemerkenswertheſten sind.

Zu höherem Glanze entwickelte sich die vorherrschende Richtung der französischen Schule unter der langjährigen glanz- und glorreichen Regierung Ludwig's XIV. (des Glänzenden, aber nicht des Großen, wie ihn die Franzosen nennen), der sich als eine Verkörperung des gesammten Staates („L'etat c'est moi!") betrachtete, und in der prunkvollen Verherrlichung des Absolutismus seine höchste und wichtigste Aufgabe fand. Ludwig war ein Enkel des tapfern und trefflichen Heinrich's IV. Als sechsjähriges Kind kam er zur Regierung und hat länger als irgend ein anderer Herrscher, zweiundsiebzig Jahre, den königlichen Titel geführt. Während seiner Minderjährigkeit verwaltete der Cardinal Mazarin das Reich, aber nach dem Tode dieses Ministers (1669) übernahm Ludwig selbst die Regierung, und von da an begann sein glänzendes Zeitalter. Er besaß eine schöne und männliche Gestalt, sowie eine edle Gesichtsbildung; aber sein Geist, von Natur scharfsinnig und durchdringend, war ohne wahre Pflege geblieben. Stets war er bemüht, die Majestät und den würdigen Anstand des Herrschers in Allem was er vornahm und sprach, zu bewahren, und auch in seiner Umgebung, an seinem Hofe spiegelte sich der Glanz der Krone durch Ehrfurcht gebietende Pracht ab.

Hoffeste, Komödien, Maskenzüge, Feuerwerke und andere Belustigungen wechselten in bunter Mannigfaltigkeit. In allen Festspielen war dem König die Hauptrolle zugetheilt, bald die eines Helden, bald eines Gottes, und Alles war darauf berechnet, seine Größe, seine Weisheit, seine Unwiderstehlichkeit zu rühmen. Dichter und Gelehrte wetteiferten, solche Festlichkeiten durch ihre Talente zu verherrlichen und einen Herrscher zu preisen, der seinen Ruhm darein setzte, als der größte Monarch der Erde geehrt zu werden.

Ludwig nahm seine Residenz nicht zu Paris, sondern zu Versailles. Dies war ursprünglich ein kleines Jagdschloß; aber der König beabsichtigte, es zum Mittelpunkte des Hoflebens zu machen, und so wurden hier riesenhafte Bauten

und Anlagen aufgeführt, deren Kosten sich auf neunzig Millionen Livres beliefen. Bald erhob sich um den Palast auch eine ausgedehnte Stadt. Durch diese und unzählige andere Unternehmungen erhielten auch die bildenden Künste eine mächtige Beförderung. Medailleurs und Steinschneider, Bildhauer, Baumeister und Maler waren um die Wette bemüht, den Ruhm ihres Königs mit ihrem eigenen zu verewigen. Der Garten zu Versailles mit seinen Grotten, Springbrunnen, Bildsäulen und Baumgängen wurde lange Zeit als ein Wunderwerk der neuen Welt angestaunt.

Derjenige Künstler, welcher unter Ludwig XIV. vorzugsweise die künstlerischen Unternehmungen zu leiten hatte, war

Charles Lebrun,

ein Mann von bedeutendem Talent, der aber dasselbe wesentlich nur dazu anwandte, jene theatralische Scheingröße, welche so charakteristisch für die französische Geschichte dieser Zeit ist, zur künstlerischen Ausbildung zu bringen.

Geboren zu Paris 1619 als Sohn eines mittelmäßigen Bildhauers, zeigte Lebrun frühzeitig Neigung und Begabung für das Zeichnen und wurde deshalb dem Maler Vouet zur Ausbildung übergeben, den er aber bald übertraf. Nach zurückgelegter Lehrzeit erhielt er durch die Gunst des spätern Kanzlers Seguier die nöthigen Mittel, um eine Studienreise nach Rom zu unternehmen. An Poussin empfohlen, der damals (1642) nach Italien zurückkehrte, genoß er dessen Unterweisung und Anleitung beim Studium der Meisterwerke alter und neuer Kunst. Unter der Führung dieses Meisters gewann er erklärlicher Weise eine gewisse Vorliebe für die Antike und für Darstellungen aus der Geschichte und Sage der Alten.

Nach mehrjährigem Aufenthalte in Rom kehrte er, den Kopf voll großer Pläne und von seinem künftigen Ruhme träumend, nach Paris zurück. Sein Gönner Seguier war auch weiterhin eifrig für das Fortkommen seines Schützlings besorgt und vermittelte zunächst die Errichtung einer Art Kunstakademie, zu der Lebrun hauptsächlich die Anregung

gegeben hatte. Dieſes Inſtitut, welches anfangs zwölf der angeſehnſten Künſtler, unter ihnen auch Leſueur (die ſogenannten „zwölf Alten") vereinigte, bildete die Grundlage der ſpäteren Académie royale de peinture. Von ſeinen Genoſſen zum Vorſteher erwählt, trat unſer Meiſter (1649) an die Spitze des Unternehmens. Die Leitung deſſelben wußte er ſich für immer zu ſichern, und die wachſende Bedeutung der vom Miniſter Colbert mit reichen Mitteln ausgeſtatteten Anſtalt verlieh ihm jenen übermächtigen Einfluß auf alle künſtleriſchen Unternehmungen des Königs, der ſeinen ehrgeizigen Plänen förderlich, der Kunſt ſelbſt aber verderblich wurde.

Zum erſten Maler des Königs ernannt, erhielt er einen Gehalt von zwölftauſend Livres und ſpäter das Adelsdiplom. Bald kamen weitere Ehrenbezeugungen, Titel, Aemter und Einkünfte dazu. Mit der Oberaufſicht über die königlichen Gemäldeſammlungen verband er die Direction der Gobelinsmanufakturen. Weiterhin trat ihm der Miniſter Colbert, als oberſter Chef der öffentlichen Arbeiten, die Leitung aller Unternehmungen ab, bei denen die bildenden Künſte eine Rolle ſpielten.

Was Pouſſin ein Gräuel war, die Sorge für die kleinſten Decorationsarbeiten, übernahm Lebrun mit eifrigſter Bereitwilligkeit, und bald verfügte er über ein ganzes Heer von Malern, Bildhauern, Goldſchmieden, Holz- und Elfenbeinſchnitzern, Kupferſtechern, Ciſeleuren u. ſ. w., überall geſchäftig und beſorgt für die genaue Befolgung der von ihm gegebenen Vorſchriften. Tiſche, Stühle, Schränke, Fußböden, Thüren, Candelaber, Schmuckgegenſtände und Geräthſchaften aller Art, öffentliche Brunnen und andere Anlagen, die der maleriſchen und plaſtiſchen Decoration ein Feld boten, wurden nach ſeinen Angaben oder ſpeciellen Zeichnungen ausgeführt. Bei feſtlichen Gelegenheiten entwarf er die Pläne zu Ehrenpforten und anderen Schauſtücken, und damit ſeine Ideen dieſer Art nicht etwa verloren gingen, ſondern auch noch die Nachwelt beglücken könnten, mußten die vortrefflichſten Kupferſtecher für deren Verewigung Sorge tragen.

Mit dem Tode des Ministers Colbert (1683) sank Lebrun's Einfluß. Dessen Nachfolger Louvois begünstigte den Maler Mignard und verhielt sich sehr kühl gegen Lebrun. Eine trübe Stimmung bemächtigte sich des verwöhnten Günstlings des Glückes, und in den letzten Jahren seines Lebens malte er nur noch heilige Gegenstände. Er starb 1690.

Lebrun verband mit der lebhaftesten Einbildungskraft und größten Leichtigkeit im Arbeiten ein sicheres Urtheil und das Streben nach möglichster Correctheit; selbst über die unbedeutendsten Gegenstände des Alterthums zog er Bücher und Gelehrte zu Rathe. Die schwache Seite seiner Gemälde ist die Farbengebung, besonders im Nackten, an welchem man jetzt fast überall die Unterlage von Zinnober oder Mennige durchscheinen sieht. Er bediente sich dieser Farben, um die lebendige Fleischfarbe hervorzubringen.

Die große Masse seiner Gemälde ist nicht aus Frankreich herausgekommen. Die bedeutendste Sammlung derselben vereinigt das Louvre in Paris, darunter die berühmten Scenen aus der Geschichte Alexander's des Großen. Die letzte große Arbeit, die unter seinen Händen hervorging, ist eine Reihe von neun großen und achtzehn kleineren Bildern, welche die Thaten seines gewaltigen Monarchen vom Pyrenäischen Frieden bis zum Frieden von Nymwegen allegorisch darstellen. Sie wurden für die große Gallerie des Schlosses von Versailles gemalt, sind aber ohne Commentar ganz unverständlich. — Das Berliner Museum besitzt eine der trefflichsten Arbeiten Lebrun's, das sogenannte Jabach'sche Familienbild.

Pierre Mignard (1610—95), der Nachfolger Lebrun's als französischer Hofmaler, hat sich besonders durch seine Portraits berühmt gemacht, und seinen meisterhaften Bildnissen, namentlich weiblicher Schönheiten, wie das der Nichte des Cardinals Mazarin (im Berliner Museum), das seiner eigenen Tochter, der späteren Gräfin von Feuquières, und der Frau von Maintenon (im Louvre) verdankte er es hauptsächlich, daß er in den Pariser Hofkreisen trotz Lebrun eine große Rolle zu spielen vermochte.

Trotz der ungeheuren Summen, die Ludwig XIV. auf

die Unterstützung der Künste verwendete, vermochte er nicht, den hereinbrechenden Verfall derselben aufzuhalten. Die Empfänglichkeit für das Ideale verschwand mehr und mehr, das Auge erkannte nicht mehr die ächte Schönheit, das Gefühl nicht mehr die Wahrheit. Dieser Verfall der französischen Malerei ward besonders durch Lebrun's falsches theatralisches Pathos herbeigeführt. Die genanntesten Namen aus dem siebzehnten Jahrhundert sind noch: Noel Coypel (1628—97), Charles de la Fosse (1640—1710), Jean Jouvenet (1644—1717), ein Maler, bei dem ein Streben nach ernsterer Würde ersichtlich ist, Hyacinthe Rigaud (1659—1743), dessen geistreiche Bildnisse zu den besten Leistungen der Zeit gehören u. s. w.

Im achtzehnten Jahrhundert erreichte das innerlich hohle, äußerlich kokette Wesen der französischen Malerei seinen Gipfelpunkt in dem „Maler der Grazien", François Boucher (1704—1770), dem Spiegelbild seiner verdorbenen Zeit, die das Verzerrte, Affectirte, Schlüpfrige liebte, und der verworfenen Sitten des französischen Hofes unter Ludwig XV.

Eine eigenthümliche Erscheinung im Fache der Genremalerei, sehr charakteristisch für die Zeit des siebzehnten Jahrhunderts, tritt uns in dem höchst originellen Meister Jacques Callot entgegen. Obgleich weniger durch Gemälde bekannt und als Maler nicht eben bedeutend, hat er in seinen zahlreichen Kupferstichen die mannigfaltigsten Gegenstände mit einer Schärfe der Beobachtung, einer Fülle von Erfindungsgabe und einer Energie ungebundenen Humors behandelt, wie kein anderer vor und nach ihm.

Callot, „der malende Gozzi", wie ihn Jean Paul nennt, war 1592 zu Nancy geboren, wo sein Vater, aus altem Adel stammend, eine angesehene Stellung einnahm. Standhaft besiegte er jedes Hinderniß, das sich der Ausbildung seines Künstlertalentes entgegenstellte. Zweimal entlief er seinen Eltern, die ihn einer andern Bestimmung widmen wollten, und floh nach Italien, dem gelobten Land der Kunst. In Rom lernte er in Kupfer stechen unter dem tüchtigen Meister

Phil. Thomassin; dann bildete er sich in Florenz bei Giulio Parigi weiter aus. Seine geistreichen Blätter machten ihn bei Hofe bekannt und Cosimo II. übertrug ihm die Aufnahme von Festspielen, Maskenaufzügen, Carousels und ähnlichen Schaustellungen, wie sie bei festlichen Gelegenheiten, bei vornehmen Besuchen und anderen Feierlichkeiten des Hofes mit großer Pracht in Florenz aufgeführt wurden. Eines der großartigsten Festspiele dieser Art, welche die Radirnadel Callot's verewigt hat, ist: der Kampf der Könige Tassi und Tinta (1619), eine Vorstellung, die bei Fackellicht und Feuerwerk auf dem Arno stattfand. (Dieses mehrfach nachgestochene Blatt ist unter dem Namen „l'Eventail" [der Fächer] bekannt.)

Später kehrte Callot nach seiner Heimath Nancy zurück und verheirathete sich hier mit einem Mädchen edler Abkunft, Katharina Kuttinger. Sowohl die Regentin der Niederlande, die Freundin des großen Rubens, suchte ihn nach Brüssel, wie der französische König Ludwig XIII. nach Paris zu ziehen. Aber Callot schlug ihre Anerbietungen aus und blieb seiner lothringischer Heimath treu, wo er überdem, durch die Freigebigkeit der Herzoge Heinrich II. und Karl IV. unterstützt, ein ganz behagliches Leben führte. Als im Jahre 1633 die um sich greifende Eroberungslust der Franzosen einen Theil Lothringens mit der Hauptstadt Nancy sich aneignete, erfüllte dieses Ereigniß den patriotischen Künstler mit so tiefem Schmerze, daß er mit seiner Gattin nach Florenz auszuwandern beschloß. Aber unter den Vorbereitungen zur Reise starb 1635, im Alter von 43 Jahren.

Callot hat gegen sechszehnhundert Blätter erfunden und gefertigt. Darunter sind manche Werke von außerordentlicher Fülle der einzelnen Blätter und Blattfolgen, wie das aus 392 Darstellungen bestehende Martyrologium. Das wilde Kriegsleben jener Zeit schilderte er in einer Reihe von achtzehn Blättern, die als „Misères et malheurs de la guerre" bekannt und ganz vorzüglich geschätzt sind. Sodann giebt es von ihm viel launige, phantastische Maskenscherze, festliche Aufzüge und Mummereien aller Art, sowie manche andere Schöpfungen

voll übermüthig sprudelnden Humors. Sein Naturell trieb ihn so unwiderstehlich zum Komischen, daß er dieser Laune selbst bei Darstellung heiliger Gegenstände sich hingab, wie in der Versuchung des heiligen Antonius, einer Composition, die mit ihren phantastischen Teufeleien, und derb komischen Tollheiten eine Fülle komischer Einfälle zusammenhäuft.

Der Ton, den Callot angestimmt, fand in Frankreich keine Nachfolge. Mag nun der Humor überhaupt dem Nationalcharakter der Franzosen widerstreben, oder fand es der große Ludwig nicht für angemessen, die Blößen des Despotismus ihm preiszugeben (auf der Bühne war der Humor unschädlicher, da man ihm schon durch geeignete Maßregel die Flügel verschneiden konnte), — genug, Callot steht unter den französischen Künstlern als vereinzelte Erscheinung da, während sich die spätere Genremalerei der Franzosen in ganz andern Bahnen bewegte.

Der vorherrschende Zug dieser spätern Genremalerei ist die Grazie und elegante Zierlichkeit der damaligen vornehmen, gepuderten Gesellschaften, wie sie besonders in ihren sogenannten „Wirthschaften" und Schäferspielen, wo schmachtende Cavaliere und Damen in Haarbeuteln und Reifröcken sich in arkadische Zustände zurückträumten, zur Schau getragen wurde. Der Liebling seiner Zeit und Haupt dieser Richtung ist Antoine Wateau (1684—1721); denselben Weg betraten Paterre, Lancret und Andere, während Chardin (1699—1779) und Greuze (1726—1805) sich mehr dem gemüthlichen Familienleben, nach Art der holländischen Genremaler, zuwendeten.

In der Landschaftsmalerei hatte, wie bereits erwähnt, Nicolas Pouſſin, der berühmte Historienmaler, eine neue Richtung angebahnt, indem er Gründer der sogenannten heroischen Landschaft wurde. Die Staffage seiner landschaftlichen Bilder besteht aus Figuren, welche der antiken Mythe oder Geschichte angehören und in derselben Weise, wie in des Meisters historischen Bildern, auftreten. Dem Beschauer tritt hier der Wohnsitz eines Menschengeschlechtes von wenig Bedürfnissen und gerader Gesinnung

entgegen. Großartige Tempelbauten mahnen an die Nähe der Götter, deren mächtige Hand über das Schicksal der Erdgeborenen waltet. Menschliche Wohnungen gewahrt man selten und dann immer nur bescheiden aus dem Grün der Landschaft hervorblickend. *)

Schüler Nicolas Poussin's war sein Schwager Gaspard Dughed, der sich seinem Lehrer zu Ehren auch Gaspard Poussin nannte und unter diesem Namen als einer der ausgezeichnetsten Landschaftsmaler bekannt ist. Er wurde 1613 in Rom geboren und starb daselbst 1675. In der Auffassung der Natur folgte er Anfangs dem streng heroischen Stile seines Lehrers. Später milderte er die kalte Majestät, welche in den Landschaften jenes vorherrscht, indem er dem Lichte und der Luft in ihren verschiedenartigen, durch Temperatur, Wind und Wetter bestimmten Erscheinungen einen bedeutenden Einfluß auf die Wirkung des Ganzen einräumte. Das goldene Zeitalter des einfachen Naturlebens behält auch er in dem Charakter der Staffage bei. Seine, die Natur in der Ruhe schildernden Gemälde sind zwar auch durchweg in einer mehr ernsten Stimmung gehalten, doch anmuthiger und freier als die seines Lehrers. Sehr geschätzt sind seine Sturm- und Gewitterlandschaften, welche die Natur in ihrer, Menschen- und Thierwelt erschreckenden, Unheil drohenden Aufregung zeigen.

Ihre höchste Vollendung aber erhält die Landschaftsmalerei in den Werken des Lothringers

Claude Gelée, genannt Claude Lorrain,

des trefflichsten Landschaftsmalers aller Zeiten. In seinen Landschaften löst sich die plastische Strenge der Linienführung zum anmuthsvollen Wohllaut auf; ein weiches quellendes Leben entfaltet sich im Helldunkel des Waldes und auf dem schimmernden Teppich der Wiese; ein ätherisches Licht, wundersam abgestuft, erfüllt beseligend Nähe und Ferne.

---

*) Kugler, Gesch der Malerei. II. 530.

Lebendige Kryſtalle, Waſſerſpiegel,
Der Blumen Fülle, Kräuter und Geſträuch,
Schattige Gründe und beſonnte Hügel
Und Grott' und Wald entdeckt der Blick zugleich;
Und was noch mehr den Zauber muß erhöhen:
Die Kunſt, die Alles ſchafft, iſt nie zu ſehen.
(Taſſo.)

Wie Ruysdael mit ergreifender Wahrheit in die Tiefen der geheimnißvollen Natur hinabſteigt, ſo führt uns Claude Lorrain zu ihren klaren, ſonnigen Höhen empor.

Claude Lorrain, geb. im Jahre 1600 in dem lothringiſchen Schloſſe Champagne, am Ufer der Moſel, war niederer Herkunft, verlor frühzeitig ſeine Eltern und wurde in ſeiner Erziehung ganz vernachläſſigt. In ſeinem zwölften Jahre kam er nach Freiburg im Breisgau zu ſeinem Bruder, einem Holzſchneider, von welchem er die Anfangsgründe der Zeichenkunſt lernte. Darauf nahm ihn ein Verwandter mit nach Rom, wo er ſeinem Schickſal überlaſſen, von dem Landſchaftsmaler Agoſtino Taſſi als Farbenreiber und Küchenjunge angenommen wurde und nebenbei einigen Unterricht in der Malerei erhielt. Nachdem er ſich von hier, um als Maler ſich auszubilden, auf gutes Glück nach Neapel begeben hatte, entwickelte er dort als Landſchaftsmaler ausgezeichnetes Talent, daß er bald in der Reihe der erſten Landſchaftsmaler ſtand.

Das Heimweh trieb ihn nach Lothringen zurück (1625). Er nahm die Rückreiſe über Venedig, wo ihm die Landſchaften Giorgione's und Tizian's Gegenſtände des Studiums wurden, und durch die an großartiger Natur reichen Gebirge Tyrol's; dann durchzog er das bairiſche Hochland, und erreichte über München und Schwaben reiſend, glücklich ſein heimathliches Lothringen. In Nancy fand er Beſchäftigung, aber nicht die Wirkſamkeit, die er gehofft. Schon im folgenden Jahre machte er ſich wieder nach Rom auf und traf dort im Herbſte (1627) ein. Hier richtete er ſich Anfangs beſcheiden ein; aber bald, nachdem er an dem Cardinal Bentivoglio einen einflußreichen Gönner erhalten, war ſein Glück gemacht. Der Ruf ſeiner Arbeiten verbreitete ſich ſo ſchnell, daß er kaum den Beſtellungen fremder Könige und Fürſten genügen

konnte. Sein Haus wurde ein Wallfahrtsort für Kunstfreunde, wie für Künstler. Leider wurde seine liebenswürdige Gefälligkeit oft gemißbraucht. Untergeordnete Maler benutzten seine Entwürfe, um danach selbst Gemälde auszuführen und sie unter des Meisters Namen in den Handel zu bringen. Dies veranlaßte ihn später, Skizzen seiner sämmtlichen Gemälde zu verfertigen und in einem besondern Buche, das er „liber veritatis“ (das Buch der Wahrheit) nannte, zu sammeln. Es befindet sich im Besitze des Herzogs von Devonshire und ist facsimilirt herausgegeben worden.

Im Wohlstand lebend, erreichte Claude ein hohes Alter; er starb 1682 am Podagra.

Unter seinen zahlreichen Werken haben die früheren einen wärmeren Ton, während die späteren etwas kühler, wenngleich nicht minder fein und klar erscheinen. Eine seiner vorzüglichsten Landschaften, auf die er selbst den meisten Werth legte, ist seine Darstellung eines Wäldchens der Villa Madama. Clemens XI. machte sich anheischig, es ganz mit Goldstücken zu bedecken, wenn er es dafür erhielt; allein Claude Lorrain verweigerte die Herausgabe, weil er es, nach der Natur copirt, als Studie benutzte.

Fast in allen großen Gallerien findet man Bilder von ihm, besonders vorzügliche in den Gallerien zu Rom, im Louvre zu Paris, in Petersburg, Madrid, London, Dresden und Berlin. Doch ist bei weitem nicht Alles echt, was seinen Namen trägt. Die Engländer haben so viel als möglich seine Werke an sich zu ziehen gesucht und oft fabelhafte Preise dafür bezahlt. So gingen in einer Auction zu London (1823) zwei aus dem Palast Altieri zu Rom herstammende Landschaften zum Preise von dreihunderttausend Franken weg.

Alle seine Nebenbuhler übertraf Claude Lorrain darin, daß er den dunkel beschatteten Partien seiner Gemälde den Schimmer thauiger Frische zu verleihen wußte, die ganz unnachahmlich ist. Unvollkommen dagegen sind seine Figuren, und er wußte dies selbst so gut, daß er zu sagen pflegte, er verkaufe die Landschaften und gebe die Figuren zu. Von

seinen Handzeichnungen besitzt das Britisch Museum in London 222 Stück.

In der Plastik schlossen sich die Franzosen der italienischen Richtung des Bernini an und brachten sie in Verbindung mit einer übergraziösen Formbehandlung, die vorzüglich in den weiblichen Figuren hervortritt. Der namhafteste französische Bildhauer des siebzehnten Jahrhunderts, Pierre Puget (1622—94), machte sich besonders durch seine Marmorgruppe: der Milon von Kroton, der von einem Löwen zerrissen wird, berühmt. François Girardon (1630—1715) führte für den Hof Ludwig's XIV. fast alle wichtigen Bildhauerarbeiten aus; er zeichnete sich besonders durch übergraziöse weibliche Figuren aus; eines seiner Hauptwerke ist der von Nymphen bediente Apoll. Seine Kolossalstatue Ludwig's XIV. auf dem Vendomeplatze in Paris wurde während der französischen Revolution (1792) vernichtet. Die Wirksamkeit des Pierre Legros (1656—1719) gehört weniger seinem Vaterlande, als Italien an. Seine manierirte und widerliche allegorische Darstellung der Religion, welche die Ketzerei in den Abgrund schleudert, befindet sich in der Kirche del Gesu zu Rom. Einen reinern Kunstsinn zeigte Jean Bapt. Pigalle (1714—85), obgleich auch ihm der eigentliche Genius fehlt; er verdankte alles einem außerordentlich fleißigen und anhaltenden Studium. Ein prächtig wirkungsvolles Werk seiner Hand ist das Grabmal des Marschalls von Sachsen in der Thomaskirche zu Straßburg.

Dreißigstes Kapitel.

Wiederaufleben und neue Blüthe der Malerei seit Winckelmann.

Als im vorigen Jahrhundert die bildende Kunst allenthalben in geistlosem Mechanismus, koketter Manier und falschem

Pathos untergegangen war, da war es ein Deutscher, welcher der Welt das verlorengegangene Verständniß der Kunstschönheit wieder eröffnete. Winckelmann war der Erste, der nach langer Barbarei auf die Antike hinwies und an ihr mit einer, bis dahin unerhörten Schärfe der Beobachtung und einer fast klassischen Feinheit des Sinnes das Wesen und die Mittel der Kunst erläuterte.

Ueberhaupt erlebte die deutsche Kunst, nicht allein die bildende, sondern ebenso Musik und Poesie im achtzehnten Jahrhundert ihre Wiedergeburt. Die lächerliche Nachahmung fremder Sitte muß endlich der Entwickelung des vaterländischen Gefühles weichen und dieses prägt sich, überall fruchtbringend, in Kunst und Wissenschaft aus. Am frühesten trieb der Geist unsrer Nation in der Tonkunst köstliche Blüthen; in der Musik haben wir vor allen andern Völkern den ersten Preis errungen. Aus der Tiefe des deutschen Gemüthes mußte ja diejenige Kunst am reichsten fließen, die der reinste Ausdruck des Gefühles ist. Der Riesengenius eines Joh. Sebastian Bach vereinigte in seinen kunstreichen Stimmverflechtungen das tiefste musikalische Denken mit der erhabensten Empfindung; G. F. Händel schuf seine großartigen Oratorien; Gluck wurde Reformator der Oper, indem er ihr ein deutsches Gepräge gab, das in dramatischer Wahrheit wurzelt; Jos. Haydn schuf eine neue Instrumentalmusik, indem er die Symphonie, das Streichquartett zu klassischer Vollendung emporhob, und Mozart, der die Vorzüge seiner Vorgänger wie in einem Brennpunkte vereinigte, eroberte der deutschen Musik die ungetheilte Bewunderung der ganzen gebildeten Welt.

Der deutschen Dichtkunst erschloß nach langem Schlummer Klopstock die Augen wieder. Die ersten Gesänge der „Messiade“ erschienen 1748, als der Dichter 24 Jahre zählte, und ganz Deutschland horchte staunend der neuen, mächtigen Weise. Das Gedicht trat im antiken Gewande des Hexameters auf, sowie Klopstock auch das Versmaß seiner Oden den Alten entlieh oder nachbildete. Auf diese Weise lehrte der treffliche Sänger unserer geschmeidigen Sprache

den kunstreichen Schritt der Griechen und überhaupt wurde derselbe durch ihn zu den kühnsten Wendungen geschickt gemacht. Inhalt seiner Oden sind die höchsten Gefühle, die das Menschenherz bewegen; besonders lebte in ihnen zuerst das mächtige Gefühl für das deutsche Vaterland auf und schlug flammend empor zu einer Zeit, als das nationale Bewußtsein in unserm Volke fast erstorben war. Von edlem Stolz erfüllt, tadelt er die Deutschen wegen ihrer übergroßen Bescheidenheit und Nachahmungssucht, und in der Ode: „Weissagung (1773) verkündet er ihnen eine bessere Zukunft:

Dein Joch, o Deutschland,
Sinket dereinst! Ein Jahrhundert nur noch,
So ist es geschehen, so herrscht
Der Vernunft Recht vor dem Schwertrecht.

Wenn Klopstock das poetische Gefühl ist, so müssen wir Lessing den künstlerischen Verstand nennen; wenn wir Jenen einem Propheten vergleichen, so ist dagegen Dieser ein Ritter in blitzender Rüstung, dessen scharfen Schwerthieben Niemand widersteht. Beide sind gleicherfüllt von dem edelsten Nationalgefühle. Kritik und Dichtung gehen bei Lessing Hand in Hand. Mit seltener Geistesschärfe und einem Freimuthe ohne Gleichen, mit einer Sprache, frisch und klar wie ein Alpenquell, trat er aller Manier, aller Unnatur, allem Vorurtheil entgegen und räumte, ein moderner Herkules, den Wust der Jahrhunderte mit Riesenkraft hinweg. Die Grenzlinie zwischen der Poesie und den bildenden Künsten wies er besonders in seinem Laokoon nach und stellte die Schönheit als höchstes Kunstgesetz auf. Die klassische Bühnendichtung der Franzosen, vor Allem Voltaire, der als hohes Vorbild galt, stieß er, hauptsächlich durch seine Hamburger Dramaturgie, von ihrem angemaßten Throne, und indem er auf den stammverwandten Shakespeare als auf einen reichen Quell dramatischer Poesie hinwies, wurde er als Kritiker, wie als Dichter, Schöpfer des deutschen Dramas. In seiner Emilia Galotti gab er das Muster eines bürgerlichen Trauerspiels, in Minna von Barnhelm, eines echtdeutschen Lustspiels. Mit dem Nathan betrat er, gegen Ende seines Lebens, den Boden

des höheren Dramas; Nathan ist ein Edelstein, den erst eine spätere Zeit in seinem vollen Werthe erkannt hat.

Auf seinen Schultern steht der dichterische, geistreiche Herder, der auf den Ursprung der Sprache und Poesie zurückging, mit seinem Sinn die Schönheiten der morgenländischen Naturdichtung und den tiefen Gehalt des kunstlosen Volksgesanges der verschiedenen Völker enthüllte und durch seine Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit eine mächtige Anregung zu weitern Forschungen gab.

Wieland, der heitere Lebensphilosoph, erschloß durch seine Romane, die großentheils das altgriechische Leben mit moderner Färbung zur Grundlage haben, der deutschen Literatur die Kreise der höheren Stände, die bisher nur französische Werke gelesen hatten. Zugleich erneuerte er in seinem Oberon die romantische Heldendichtung des Mittelalters. — Durch diese drei Männer erfuhr die deutsche Prosa eine gänzliche Umgestaltung; Lessing verlieh ihr Kraft, Schärfe und Klarheit, Herder Schwung und Reichthum an Bildern, Wieland Leichtigkeit und Anmuth.

Auf dem von ihnen bestellten Boden führte der größte Genius des Jahrhunderts, Goethe, seine Schöpfungen aus, in denen sich das gesammte Geistesleben der Nation abspiegelt, und Schiller wußte mit seiner Begeisterung für Freiheit, Vaterland und Menschenbeglückung, besonders in seinen historischen Dramen, am glücklichsten den Ton zu treffen, der beim Volke den stärksten Nachhall fand.

Goethe, schon frühzeitig der bildenden Kunst mit Leidenschaft zugethan, bemühte sich auf allen Wegen, in ihr Verständniß und in ihre Geschichte einzudringen; er suchte den Umgang von Künstlern, um von ihnen zu lernen, oder auch um sie anzuregen und ihren Talenten eine höhere Richtung zu geben. Er war einer der Ersten, der, ergriffen von der Erhabenheit des Strasburger Münsters, auf die Herrlichkeit altdeutscher Baukunst wieder aufmerksam machte; durch kunstgeschichtliche Abhandlungen über altitalienische Meister und deren Werke beförderte er das Studium derselben und lenkte durch sein „Kunst und Alterthum am Rhein und Main" die Aufmerksamkeit auf die ältere

deutsche Kunst. Er gründete einen Verein von Kunstfreunden in Weimar, von welchem Preisaufgaben an Künstler gestellt, Ausstellungen veranstaltet, Belohnungen ausgetheilt wurden. Durch die Lebensbeschreibung Benvenuto Cellini's, die Charakterschilderungen Winckelmann's, Hackert's und Anderer gewann er die öffentliche Theilnahme immer mehr für die bildenden Künste, erweckte ihnen immer mehr Gönner und erhielt sich in stetem Wechselverkehr mit Künstlern, der bei seiner hervorragenden Stellung und dem Ansehn seines Namens für Alle von großer, nachhaltiger Bedeutung war.

Aber wichtigere Verdienste als alle Zeitgenossen, erwarb sich um Wiederbelebung der bildenden Kunst

Joh. Joachim Winckelmann,

der Gründer der Kunstgeschichte, geb. zu Stendal am 9. December 1717. In ihn hatte, wie Goethe sagt, „die Natur gelegt, was den Mann macht und ziert". Gediegenes Talent, heller Verstand, Unbeugsamkeit des Willens fanden sich bei ihm in glücklichem Bunde zusammen, um ein erhebendes Beispiel hinzustellen, was auf solcher Grundlage der Mensch, selbst unter drückenden Umständen vermag, wenn er, früh seinen rechten Beruf erkennend, für Eines seine Kräfte sammelt und Einem Ziele unausgesetzt zustrebt. Als Sohn eines armen Schuhmachers wuchs er in Dürftigkeit auf, besuchte die Universität Halle, wurde Hauslehrer, dann (1743) Conrector in Seehausen, endlich Sekretär und Bibliothekar des gelehrten Grafen Bünau in Nöthenitz bei Dresden. Der päpstliche Nuntius in Dresden versprach ihm eine Stelle an der vaticanischen Bibliothek in Rom zu verschaffen, wenn er zur katholischen Kirche überginge. Winckelmann, dessen heißester Wunsch von Jugend auf gewesen, Rom zu sehen, ging endlich nach langem Zögern darauf ein, entsagte dem protestantischen Glauben und reiste, 38 Jahre alt, nach Rom, wo er bei dem Cardinal Albani als Bibliothekar und Aufseher über dessen Antiken angestellt wurde. Später ward er zum Oberaufseher der Alterthümer in und um Rom ernannt. An dem Maler Raphael Mengs fand er einen treuen Freund.

Phil. Thomassin; dann bildete er sich in Florenz bei Giulio Parigi weiter aus. Seine geistreichen Blätter machten ihn bei Hofe bekannt und Cosimo II. übertrug ihm die Aufnahme von Festspielen, Maskenaufzügen, Carousels und ähnlichen Schaustellungen, wie sie bei festlichen Gelegenheiten, bei vornehmen Besuchen und anderen Feierlichkeiten des Hofes mit großer Pracht in Florenz aufgeführt wurden. Eines der großartigsten Festspiele dieser Art, welche die Radirnadel Callot's verewigt hat, ist: der Kampf der Könige Tassi und Tinta (1619), eine Vorstellung, die bei Fackellicht und Feuerwerk auf dem Arno stattfand. (Dieses mehrfach nachgestochene Blatt ist unter dem Namen „l'Eventail" [der Fächer] bekannt.)

Später kehrte Callot nach seiner Heimath Nancy zurück und verheirathete sich hier mit einem Mädchen edler Abkunft, Katharina Kuttinger. Sowohl die Regentin der Niederlande, die Freundin des großen Rubens, suchte ihn nach Brüssel, wie der französische König Ludwig XIII. nach Paris zu ziehen. Aber Callot schlug ihre Anerbietungen aus und blieb seiner lothringischer Heimath treu, wo er überdem, durch die Freigebigkeit der Herzoge Heinrich II. und Karl IV. unterstützt, ein ganz behagliches Leben führte. Als im Jahre 1633 die um sich greifende Eroberungslust der Franzosen einen Theil Lothringens mit der Hauptstadt Nancy sich aneignete, erfüllte dieses Ereigniß den patriotischen Künstler mit so tiefem Schmerze, daß er mit seiner Gattin nach Florenz auszuwandern beschloß. Aber unter den Vorbereitungen zur Reise starb 1635, im Alter von 43 Jahren.

Callot hat gegen sechszehnhundert Blätter erfunden und gefertigt. Darunter sind manche Werke von außerordentlicher Fülle der einzelnen Blätter und Blattfolgen, wie das aus 392 Darstellungen bestehende Martyrologium. Das wilde Kriegsleben jener Zeit schilderte er in einer Reihe von achtzehn Blättern, die als „Misères et malheurs de la guerre" bekannt und ganz vorzüglich geschätzt sind. Sodann giebt es von ihm viel launige, phantastische Maskenscherze, festliche Aufzüge und Mummereien aller Art, sowie manche andere Schöpfungen

voll übermüthig sprudelnden Humors. Sein Naturell trieb ihn so unwiderstehlich zum Komischen, daß er dieser Laune selbst bei Darstellung heiliger Gegenstände sich hingab, wie in der Versuchung des heiligen Antonius, einer Composition, die mit ihren phantastischen Teufeleien, und derb komischen Tollheiten eine Fülle komischer Einfälle zusammenhäuft.

Der Ton, den Callot angestimmt, fand in Frankreich keine Nachfolge. Mag nun der Humor überhaupt dem Nationalcharakter der Franzosen widerstreben, oder fand es der große Ludwig nicht für angemessen, die Blößen des Despotismus ihm preiszugeben (auf der Bühne war der Humor unschädlicher, da man ihm schon durch geeignete Maßregel die Flügel verschneiden konnte), — genug, Callot steht unter den französischen Künstlern als vereinzelte Erscheinung da, während sich die spätere Genremalerei der Franzosen in ganz andern Bahnen bewegte.

Der vorherrschende Zug dieser spätern Genremalerei ist die Grazie und elegante Zierlichkeit der damaligen vornehmen, gepuderten Gesellschaften, wie sie besonders in ihren sogenannten „Wirthschaften" und Schäferspielen, wo schmachtende Cavaliere und Damen in Haarbeuteln und Reifröcken sich in arkadische Zustände zurückträumten, zur Schau getragen wurde. Der Liebling seiner Zeit und Haupt dieser Richtung ist Antoine Wateau (1684—1721); denselben Weg betraten Paterre, Lancret und Andere, während Chardin (1699—1779) und Greuze (1726—1805) sich mehr dem gemüthlichen Familienleben, nach Art der holländischen Genremaler, zuwendeten.

In der Landschaftsmalerei hatte, wie bereits erwähnt, Nicolas Poussin, der berühmte Historienmaler, eine neue Richtung angebahnt, indem er Gründer der sogenannten heroischen Landschaft wurde. Die Staffage seiner landschaftlichen Bilder besteht aus Figuren, welche der antiken Mythe oder Geschichte angehören und in derselben Weise, wie in des Meisters historischen Bildern, auftreten. Dem Beschauer tritt hier der Wohnsitz eines Menschengeschlechtes von wenig Bedürfnissen und gerader Gesinnung

nem Muster und ließ ihn, mit Wasser und Brod nothdürftig versehen, aushalten, bis er ihn am Abend wieder abholte und ein strenges Examen über die Studien des verflossenen Tages anstellte.

Bei einer so sklavischen Erziehung blieb natürlich der junge Künstler in seiner übrigen Bildung sehr zurück und wurde schüchtern für die äußere Welt. Nach drei Jahren kehrte er mit seinem Vater nach Dresden zurück, wo er durch seine Leistungen die Aufmerksamkeit des Hofes in so hohem Grade erregte, daß er, mit einem Jahrgehalte ausgerüstet, zu weiterer Ausbildung wieder nach Rom gehen konnte. Hier vermählte er sich, nachdem er zur katholischen Kirche übergegangen, mit einem schönen Bauermädchen, Margaretha Guazzi, das ihm bei einer Madonna zum Modell gedient hatte, und kehrte 1749 abermals nach Dresden zurück. Der Kurfürst ernannte ihn an Sylvestre's Stelle zum ersten Hofmaler und ertheilte ihm 1751 den Auftrag zur Fertigung des Gemäldes für den Hochaltar der katholischen Kirche (Himmelfahrt Christi), welches aber erst später (1766) in Spanien vollendet wurde. Ursache zu dieser Verzögerung mochte wohl das Ausbleiben seines Gehaltes in Folge des siebenjährigen Krieges sein. Dieses veranlaßte ihn auch, sich wieder nach Rom zu wenden, wo er eines seiner bedeutendsten Werke, die Deckengemälde in der Villa Albani, Apollo und die Musen (den Parnaß) darstellend, vollendete.

Im Jahre 1761 nahm Mengs einen Ruf des Königs Karl III. von Spanien an, mit einem Gehalte von 2000 Dublonen zu dessen Hofmaler ernannt. Der dort von ihm gemalte Plafond des königlichen Speisesaals, die Vergötterung des Trajan und den Tempel des Ruhmes darstellend, ferner eine Kreuzabnahme verdienen besondere Auszeichnung. Das Erstere ist das Hauptwerk seines Lebens. Zweimal begab er sich auf längere Zeit von Madrid nach Rom, verlor hier 1778 seine geliebte Gattin und folgte ihr im darauf folgenden Jahre selbst nach, nachdem ein Quacksalber, zu dem er seine Zuflucht genommen, seinen Tod beschleunigt hatte. Ein prächtiges Denkmal an Raphael's

Seite und ein anderes, das ihm die Kaiserin von Rußland in der Peterskirche setzen ließ, verherrlichen sein Andenken. Von seinen zwanzig Kindern überlebten ihn sieben. (Eine seiner Schwestern, Therese Concordia, eine geschickte Miniaturmalerin, heirathete den Maler Anton Maron, einen Schüler ihres Vaters.)

Mengs war lebhaften, sogar heftigen Temperaments, dabei aber höchst gutmüthig und lenksam. Seine Liebe für die Kunst bethätigte sich auch in der Anlegung umfassender Sammlungen von Handzeichnungen, Kupferstichen, Vasen, Gipsabgüssen und dergleichen. So viel aber ist gewiß, daß deutsche Vaterlandsliebe ihm eben so fremd war, wie Winckelmann.

Sein Verdienst besteht hauptsächlich in der Zurückführung der Kunst (ihrem sinnlichen Bestandtheile nach) auf die Natur, welche man kaum noch zu erkennen schien. Er drang auf strengere Zeichnung und zugleich schönere Linien und Formen. Stand er hierin zu ausschließlich unter der einseitigen Herrschaft der Antike, so muß man ihm das um so mehr zu gut halten, als er dadurch dem damals im Schwange gehenden entgegengesetzten Extrem einer wilden Formlosigkeit mit Erfolg entgegenarbeitete. Weil er aber zu wenig von sich selbst ausging, sondern sein Ziel außerhalb seines eigenen Wesens in der Großartigkeit des Michel Angelo, der Schönheit des Raphael und dem Colorit des Tizian suchte, so konnte sein Streben höchstens nur für das Aeußerliche der Kunst, nicht aber für die Durchdringung desselben vom lebendigen Geiste Erfolg haben. Er gelangte auch nicht zur Beseelung der Form, zum lebensvollen Ausdruck, sodaß seine Gestalten bei aller Schönheit kalt lassen, und indem er das Charakteristische als eine Beeinträchtigung der Schönheit vermied, mußte er in eine Einförmigkeit gerathen, gegen deren Langweiligkeit keine Götterversammlung Schutz gewährt.

In technischer Geschicklichkeit war er höchst ausgezeichnet, besonders in seinen Pastellgemälden, für die er durch eine eigenthümliche Behandlung nicht nur die ganze Kraft der Oelfarbe erreichte, sondern auch eine gegen das Verblassen ge-

schützte Dauer gewonnen hat. Dresden besitzt (außer dem großen Altarbilde in der katholischen Hofkirche) eine größere Anzahl von Pastellgemälden seiner Hand, darunter, außer mehrern Bildnissen, seinen berühmten, vielfach kopirten Amor, der seinen goldenen Pfeil schärft. Seine bedeutendsten Arbeiten, die Fresken, befinden sich in Madrid und Rom.

Mengs war auch als Kunstkritiker thätig; besonders seine „Gedanken über die Schönheit und den Geschmack in der Malerei" (Zürich, 1762) sind voll treffender Bemerkungen über die Kunst und die bedeutendsten Maler.

Unter den Nachfolgern und Geistesverwandten des Mengs sind die bemerkenswertheften: Christian Unterberger aus Tyrol (1732—98), hauptsächlich in Rom thätig, Joh. Heinr. Füßli, geb. zu Zürich 1742, gest. zu London 1825, Friedr. Heinr. Füger aus Heilbronn, geb. 1751, gest. zu Wien 1818, Joh. Aug. Nahl aus Clanne bei Bern, geb. 1752, gest. zu Cassel 1825, Anton Maron aus Wien, geb. 1773, gest. zu Rom 1808, u. s. w.

Dieser Zeit der Morgendämmerung deutscher Kunst gehörte auch eine höchst anziehende Erscheinung, die reichbegabte, früh entwickelte Angelica Kaufmann an, geb. zu Chur in Graubünden 1742, gest. zu Rom 1807. Sie lebte von ihrem dreizehnten Jahre an bis 1769 in Rom, Florenz und Neapel, ging dann nach London, wo sie die königliche Familie malte und sich überhaupt von Seiten der englischen Großen vieler Ehren zu erfreuen hatte, kehrte später nach Rom zurück und verheirathete sich mit dem venetianischen Maler Zucchi. Goethe sowie andre ausgezeichnete Männer und Frauen standen mit ihr in freundschaftlichem Verkehr. Nach ihrem Tode wurde ihre Büste im Pantheon zu Rom aufgestellt. Sie war im Fache des Portraits und der Historienmalerei thätig. Ihre Werke zeichnen sich, wenn auch nicht durch Kraft und Ausdruck (die Composition ist oft schwach und arm an Phantasie), so doch wenigstens durch Heiterkeit und Gefälligkeit in Form und Farbe aus. Sanftheit ist der vorherrschende Charakterzug ihrer künstlerischen Natur. Oftmals hat sie ihr eigenes Bildniß gemalt. In der Münchener Pinakothek ist

außer demselben Christus und die Samariterin am Brunnen von ihr; im Dresdener Museum die von Theseus verlassene Ariadne, ein weinender Amor zu ihren Füßen; im Belvedere zu Wien: Arminius nach dem Sieg im Teutoburger Walde heimkehrend, von Thusnelda mit einem Eichenkranz begrüßt, während Jungfrauen ihm Blumen streuen und ein greiser Sänger den Gesang anstimmt ꝛc.

Während die Ebengenannten der neueren idealisirenden Richtung folgen, ist Phil. Hackert aus Prenzlau, geb. 1737, gest. zu Florenz 1807, ganz und gar Realist. Treue, Fleiß und Geschicklichkeit zeichnen ihn aus; besonders im „Baumschlag" ist er berühmt. Er wählte vornehmlich die Umgegend von Rom und die Umgebungen Neapels zu Gegenständen für seine Landschaftsbilder. Goethe war sein wohlwollender Freund und Biograph.

Noch müssen wir hier den ebenfalls von aller Idealisirung sich fernhaltenden Daniel Nikolaus Chodowiecky aus Danzig, geb. 1726, gest. zu Berlin 1801, nennen, der, wie kein anderer, die Sitten, Trachten und Physiognomien seiner Zeit mit Wahrheit und Treue geschildert hat, wobei ihm zuweilen leiser Spott und Ironie die Hand führten. Er war hauptsächlich als Kupferstecher thätig, und seine zahllosen Radirungen, welche großentheils als Beigaben zu Taschenbüchern und Erzeugnissen der Literatur erschienen, bilden einen köstlichen Schatz charakteristischer Darstellungen, besonders des deutschen Familienlebens.

Eine neue Anregung kam der Kunst aus Frankreich. Es begann die große Umwälzung der Völkerbewegung. Jacques Louis David (1748—1826) wurde Gründer der sogenannten klassischen Schule der französischen Malerei. Die Ereignisse der französischen Revolution und die glanzvollen Thaten Napoleons, die ihn begeisterten, forderten eine andre Darstellungsweise. Er fand sie und gab der allgemeinen Denkweise den entsprechenden Ausdruck. Glanz und Pomp kann man dieser Schule nicht absprechen, und in der Färbung zeigt sich eine große Technik; allein ihr ist es nicht um die ästhetische Wirkung, welche das Anschauen der ruhigen, sanf-

Phil. Thomassin; dann bildete er sich in Florenz bei Giulio Parigi weiter aus. Seine geistreichen Blätter machten ihn bei Hofe bekannt und Cosimo II. übertrug ihm die Aufnahme von Festspielen, Maskenaufzügen, Carousels und ähnlichen Schaustellungen, wie sie bei festlichen Gelegenheiten, bei vornehmen Besuchen und anderen Feierlichkeiten des Hofes mit großer Pracht in Florenz aufgeführt wurden. Eines der großartigsten Festspiele dieser Art, welche die Radirnadel Callot's verewigt hat, ist: der Kampf der Könige Tassi und Tinta (1619), eine Vorstellung, die bei Fackellicht und Feuerwerk auf dem Arno stattfand. (Dieses mehrfach nachgestochene Blatt ist unter dem Namen „l'Eventail" [der Fächer] bekannt.)

Später kehrte Callot nach seiner Heimath Nancy zurück und verheirathete sich hier mit einem Mädchen edler Abkunft, Katharina Kuttinger. Sowohl die Regentin der Niederlande, die Freundin des großen Rubens, suchte ihn nach Brüssel, wie der französische König Ludwig XIII. nach Paris zu ziehen. Aber Callot schlug ihre Anerbietungen aus und blieb seiner lothringischer Heimath treu, wo er überdem, durch die Freigebigkeit der Herzoge Heinrich II. und Karl IV. unterstützt, ein ganz behagliches Leben führte. Als im Jahre 1633 die um sich greifende Eroberungslust der Franzosen einen Theil Lothringens mit der Hauptstadt Nancy sich aneignete, erfüllte dieses Ereigniß den patriotischen Künstler mit so tiefem Schmerze, daß er mit seiner Gattin nach Florenz auszuwandern beschloß. Aber unter den Vorbereitungen zur Reise starb 1635, im Alter von 43 Jahren.

Callot hat gegen sechszehnhundert Blätter erfunden und gefertigt. Darunter sind manche Werke von außerordentlicher Fülle der einzelnen Blätter und Blattfolgen, wie das aus 392 Darstellungen bestehende Martyrologium. Das wilde Kriegsleben jener Zeit schilderte er in einer Reihe von achtzehn Blättern, die als „Misères et malheurs de la guerre" bekannt und ganz vorzüglich geschätzt sind. Sodann giebt es von ihm viel launige, phantastische Maskenscherze, festliche Aufzüge und Mummereien aller Art, sowie manche andere Schöpfungen

voll übermüthig sprudelnden Humors. Sein Naturell trieb ihn so unwiderstehlich zum Komischen, daß er dieser Laune selbst bei Darstellung heiliger Gegenstände sich hingab, wie in der Versuchung des heiligen Antonius, einer Composition, die mit ihren phantastischen Teufeleien, und derb komischen Tollheiten eine Fülle komischer Einfälle zusammenhäuft.

Der Ton, den Callot angestimmt, fand in Frankreich keine Nachfolge. Mag nun der Humor überhaupt dem Nationalcharakter der Franzosen widerstreben, oder fand es der große Ludwig nicht für angemessen, die Blößen des Despotismus ihm preiszugeben (auf der Bühne war der Humor unschädlicher, da man ihm schon durch geeignete Maßregel die Flügel verschneiden konnte), — genug, Callot steht unter den französischen Künstlern als vereinzelte Erscheinung da, während sich die spätere Genremalerei der Franzosen in ganz andern Bahnen bewegte.

Der vorherrschende Zug dieser spätern Genremalerei ist die Grazie und elegante Zierlichkeit der damaligen vornehmen, gepuderten Gesellschaften, wie sie besonders in ihren sogenannten „Wirthschaften" und Schäferspielen, wo schmachtende Cavaliere und Damen in Haarbeuteln und Reifröcken sich in arkadische Zustände zurückträumten, zur Schau getragen wurde. Der Liebling seiner Zeit und Haupt dieser Richtung ist Antoine Wateau (1684—1721); denselben Weg betraten Paterre, Lancret und Andere, während Chardin (1699—1779) und Greuze (1726—1805) sich mehr dem gemüthlichen Familienleben, nach Art der holländischen Genremaler, zuwendeten.

In der Landschaftsmalerei hatte, wie bereits erwähnt, Nicolas Pouſſin, der berühmte Historienmaler, eine neue Richtung angebahnt, indem er Gründer der sogenannten heroischen Landschaft wurde. Die Staffage seiner landschaftlichen Bilder besteht aus Figuren, welche der antiken Mythe oder Geschichte angehören und in derselben Weise, wie in des Meisters historischen Bildern, auftreten. Dem Beschauer tritt hier der Wohnsitz eines Menschengeschlechtes von wenig Bedürfnissen und gerader Gesinnung

seinen Bildern den seligen Fiesole nach, seine Natur selbst hat ein ähnliches Gepräge empfangen.

Overbeck's Welt ist die der ausschließlich mittelalterlichen kirchlichen Anschauung. Was über den Standpunkt des vierzehnten Jahrhunderts in realer Charakteristik und Formvollendung hinausgeht, weist er als Ketzerei zurück. Zu Pfingsten 1813 trat er aus der protestantischen Kirche in die katholische über.

Noch während er in Wien lebte und mit Geistesverwandten im Garten des Grafen von Karoly von der künftigen Kunstreform träumte, entwarf er die große Composition des Einzugs Christi in Jerusalem, welches Werk, wie die meisten größern Arbeiten Overbeck's, erst nach einem längeren Zeitraum (1827) vollendet, noch mit einem andern Bilde, die Grablegung Christi, die Lübecker Marienkirche schmückt. Als die ältesten römischen Arbeiten werden die Anbetung der Könige (im Besitze des Königs Ludwig von Baiern) und die Kreuzigung angeführt. Im Jahre 1811 war Cornelius nach Rom gekommen und sehr bald hatte sich zwischen ihm und Overbeck das innigste Freundschaftsverhältniß gestaltet. Bald darauf waren auch Phil. Veit und Wilh. Schadow gefolgt und in den Bund eingetreten. Das erste Denkmal ihrer gemeinsamen Bestrebungen bewahrt Rom in Fresken, welche 1816 der preußische Consul Bartholdy in seiner Wohnung auf dem Monte Pincio von ihnen ausführen ließ. Sie stellen die Geschichte Josephs dar. Das Ereigniß machte großes Aufsehn; denn seit Mengs war zu Rom nicht mehr in Fresco gemalt worden. Obgleich Manche das Unternehmen bespöttelten, ließen sich die Künstler dadurch nicht beirren. Der damalige Kronprinz, Ludwig von Baiern, besuchte die Künstler fleißig bei ihrer Arbeit und fand hier die erste Anregung zu mancher seiner späteren Kunstunternehmungen. Auch die Bildhauer Canova und Thorwaldsen hatten ihre Freude an dem Werke der deutschen Künstler, und so führten diese nach Ueberwindung mancher Schwierigkeiten das Unternehmen glücklich zu Ende.

Kurze Zeit darauf folgte ein zweiter Cyclus von Fresken aus Dante's göttlicher Komödie, Arioſt's raſendem Roland und Taſſo's befreitem Jeruſalem, welche unter Overbeck's Mitwirkung von deutſchen Künſtlern ausgeführt wurden. Dieſen ließ Overbeck in den Jahren 1827—30 außer mehrern kleinern Bildern (Chriſtus am Oelberg für das Hamburger Krankenhaus, Germania und Italia, Porträt der Vittoria Caldoni in der Münchener neuen Pinakothek) die Indulgenz des heil. Franciscus (das Wunder der Roſen) al fresco in der Kirche degli Angeli unterhalb Aſſiſi folgen.

Overbeck iſt in ſein deutſches Vaterland für die Dauer nicht zurückgekehrt; Italien iſt ſeine zweite Heimath geworden. Nur einmal (1831) kam er mit Cornelius zum Beſuch über die Alpen zurück. In die dreißiger Jahre fällt das große Gemälde: „Der Bund der Kirche mit den Künſten" (im Städel'ſchen Muſeum zu Frankfurt), in welchem die von den romantiſchen Dichtern hervorgerufenen Anſchauungen ihre vollkommen abgerundete und durchgebildete ſichtbare Geſtalt erhielten. In Bezug auf Schönheit und Klarheit der Anordnung wird dieſes Bild von keinem anderen Werke Overbeck's, überhaupt von wenig neueren Gemälden übertroffen. Eine andre ſeiner bedeutenderen Arbeiten iſt eine Reihenfolge von vierzig Zeichnungen zu den Evangelien für den Freiherrn Alfr. v. Lötzbeck in München; ferner eine zweite Folge von Zeichnungen: die vierzehn Stationen des Leidens Chriſti.

Unter den Stiftern der romantiſchen Schule iſt Overbeck der Einzige, welcher der anfänglichen Richtung derſelben ganz treu blieb und dieſe bis zur völligen Einſeitigkeit ausbildete. Sein Hauptprincip, daß die Kunſt zum Dienſte der Religion beſtimmt ſei, umfaßt zugleich das Beſte und das Bedenklichſte, was ſich über ihn ſagen läßt. Tiefe Innigkeit des religiöſen Gefühls, Mäßigung und Harmonie in der Compoſition, Einfachheit der Formen und rührende Schönheit des Ausdrucks kann man ihm nicht abſprechen. Daneben zeigt ſich Gleichgültigkeit gegen das große Gebiet derjenigen Formen, welche nicht unmittelbar dem religiöſen Ausdruck dienen, ſo namentlich eine Verachtung des Nackten und zugleich der antiken

Sculptur, welche sich an dem Maler selbst durch Unrichtigkeit und Leblosigkeit der Zeichnung oft gar deutlich gerächt hat.

Man hat die übrigen Vertreter dieser religiösen Richtung öfters „Nazarener" genannt; in Frankfurt a. M. und in Wien hat dieselbe die kräftigsten Wurzeln geschlagen. Dort wirkte längere Zeit Overbeck's Studiengenosse Philipp Veit als Lehrer, bis ihn der Ankauf des Lessing'schen Huß von Seiten des Städel'schen Museums bestimmte, seiner öffentlichen Wirksamkeit zu entsagen. Später vertauschte er den Frankfurter Aufenthalt mit Mainz. Eduard Steinle in Frankfurt schloß sich derselben Kunstrichtung an. In Wien steht an der Spitze der religiösen Richtung Joseph Führig, neben ihm Kuppelwieser.

Wie die weichere, ausschließlich religiöse Gefühlsrichtung in Overbeck, so fand die freiere, kräftigere Stimmung der Romantik ihren Verkündiger in Cornelius. Neben den Heiligen des Himmels stiegen auch die alten Helden, neben dem Evangelium Vaterland und Dichtkunst aus der Vergessenheit auf. Cornelius umfaßte mit gleicher Inbrunst Alterthum, Vaterlandsliebe, Christenthum.

Peter von Cornelius, geb. 23. Septbr. 1787 zu Düsseldorf, hatte, noch ehe er in Rom seinen Aufenthalt nahm, bereits lebendige Zeugnisse seines großartigen Talentes und schöpferischer Phantasie in seinen Zeichnungen zu Goethe's Faust (gestochen von Ruscheweyh) sowie zum Nibelungenliede geliefert und darin eine wahrhaft nationale Weise wieder angeschlagen. In Rom (seit 1811) vollendete er zunächst den „Faust". Dann betheiligte er sich an den Fresken in Bartholdy's Wohnung auf dem Monte Pincio durch die Darstellungen: Josephs Auslegung der Königsträume und Wiedererkennung der Brüder, und für die Villa des Marchese Massimi fertigte er Entwürfe zu Dante's Paradies, die jedoch nicht zur Ausführung gelangten. Als er noch mit der Lösung dieser Aufgabe beschäftigt war, ward er vom Kronprinz Ludwig, nachherigem König, von Baiern aufgefordert, Frescomalereien für die neuerbaute Glyptothek in München zu übernehmen, und gleichzeitig erhielt er von der preußischen

Regierung einen Ruf nach Düsseldorf, um die dortige, ins Stocken gerathene Malerakademie neu zu organisiren.

Im Jahre 1819 verließ er Rom, und vorerst blieb seine Thätigkeit zwischen Düsseldorf und München getheilt. Es bildete sich um ihn ein großer Kreis von Schülern, von denen gar manche alljährlich die Wechselreise zwischen Düsseldorf und München mitmachten, um sich in der Frescomalerei auszubilden. Bald aber fesselte ihn der König von Baiern ganz an München, indem er ihn (1825) zum Director der Akademie berief. Jene kolossalen Werke, welche Cornelius hier in den Jahren von 1820—41 schuf, machen seinen Namen unsterblich; zuerst die umfangreichen Fresken in der Glyptothek, in welchen er die antike Götter- und Heroenwelt verherrlichte. Hier rief er mit gewaltiger Hand ein Geschlecht erhabener Gestalten ins Leben, in welchen alle Schönheit und Erhabenheit, aber auch alle Leidenschaften des menschlichen Herzens einen überwältigenden Ausdruck fanden. Diese großartigen Frescomalereien wurden nach seinen Cartons theils von ihm selbst, theils von Gehülfen ausgeführt. Besonders ist der Saal des Trojanerkriegs großartig und bewunderungswürdig in der Composition. Im Jahre 1830 war dieses Werk vollendet.

Eine zweite umfassende Arbeit knüpfte sich an dasselbe: die Ausschmückung der Loggien in der Pinakothek mit Frescomalereien, welche die Geschichte der (neueren) Kunst voll lebendiger Anmuth schildern, vom Wiederaufblühen derselben im Mittelalter bis auf die neueste Zeit. Die vorzüglichsten Vertreter der Kunst treten hier in charakteristischer Bethätigung auf.

Gleichzeitig übernahm Cornelius einen andern Auftrag des Königs Ludwig: die Ausmalung der zu diesem Zwecke erbauten Ludwigskirche. In diesen Darstellungen lieferte der Meister einen Bildercyklus, welcher nicht mit Unrecht als ein christliches Epos gefeiert und den bedeutendsten Schöpfungen der Kunst aller Zeiten an die Seite gestellt wird. Gegenstand desselben ist die Geschichte der christlichen Offenbarung von der Menschwerdung Christi bis zum jüngsten Gericht.

Das Bild über dem Hauptaltar, das jüngste Gericht, ist eines der großartigsten Bilder, die je durch den Pinsel geschaffen wurden, sowohl in der Composition, als der äußern Räumlichkeit nach. Die Zeichnung zu diesem Gemälde hat Cornelius 1834—35 in Rom, wo er sich einige Jahre aufhielt, gefertigt, die Ausführung al fresco im Sommer 1836 nach glücklich überstandener lebensgefährlicher Krankheit begonnen und im Herbst 1840 beendigt.

Als Friedrich Wilhelm IV. den preußischen Königsthron bestiegen hatte, zu Ostern 1841 wurde Cornelius nach Berlin gerufen, wo seine erste größere Arbeit die Zeichnung zu dem „Glaubensschild" war, welches als Pathengeschenk des Königs für den Prinzen von Wales bestimmt war. Dann begann er jenes Riesenwerk voll erhabener Schönheit und unvergänglicher Jugendfrische: die Ausschmückung der Friedhofshalle (Campo santo) mit Fresken. Es ist darin mit ganz neuer Kraft die christliche Weltanschauung, die Erlösung von der Sünde durch Christi Leben und Leiden, das Fortwirken der Kirche auf Erden und das Ende aller Dinge, der Untergang des Fleisches und die Auferstehung zum ewigen Leben ergreifend geschildert. Einige der Cartons zu diesen Darstellungen zeichnete er wiederum in Rom (1845).

München

nimmt seit der Thronbesteigung des kunstliebenden Königs Ludwig*) unter den Pflanzstätten deutscher Kunst den ersten Rang ein. König Ludwig ist der Schutzherr der Kunst geworden in einer Weise, für welche die Geschichte kaum ein zweites Beispiel zu nennen hat; er ist es geworden, weder allein durch die eingeborene, von seinem Leben unzertrennbare Liebe zur Kunst, noch durch das feinfühlende Verständniß derselben, nicht durch die große Zahl seiner Schöpfungen,

*) Geboren 25. August 1786 als ältester Sohn des Königs Max Joseph, vermählt 1810 mit der herzogl. sächs. Prinzessin Therese, König vom 13. October 1825 bis 20. März 1848.

sondern vor Allem durch den Geist, in welchem und mit welchem er geschaffen. Die Grenzen dieses Buches gestatten nicht, in nur annähernder Vollständigkeit aufzuzählen, welche überschwängliche Zahl größerer und kleinerer Meister seit jener Zeit in München sich gebildet und gewirkt haben. Ich verweise hier auf Ernst Förster's treffliche Geschichte der deutschen Kunst, V. Theil, und beschränke mich auf flüchtige Andeutungen.

Als zweiter Meister neben Cornelius hat Julius Schnorr von Carolsfeld, in München seit 1827, den Ruhm der neuen Münchener Schule begründet. Er malte in den Sälen der Residenz die Geschichte Karls des Großen und Friedrichs Barbarossa, sowie die Heldensage der Nibelungen in einer Anzahl großer Bilder voll kühnen Lebens und schwungvoller Poesie. Er ist ein ächter Romantiker und weiß seinen Darstellungen jenen eigenthümlichen Ausdruck von Schwärmerei und Gluth der Leidenschaft zu geben, welche die epische Dichtkunst des Mittelalters charakterisirt. Fast gleichzeitig mit ihm wurde Heinrich Heß, geb. zu Düsseldorf 1798, eines der glänzendsten Talente im Gebiete der kirchlich-religiösen Malerei, nach München gezogen. Die Ausmalung der neuerbauten Allerheiligen-Hofkapelle mit Fresken ist sein Werk, ferner die Frescomalereien in der ebenfalls neuerbauten Basilika des heil. Bonifacius, und das große, in der Neuen Pinakothek aufgestellte Erinnerungsbild an die unter König Ludwig aufgeführten katholischen Kirchen. Dessen vorzüglichster Schüler, Johannes Schraudolph, geb. 1808 zu Oberstdorf im Allgäu, unterstützte ihn bei diesen Arbeiten und malte außerdem den Dom in Speyer aus; ferner zählen unter Schraudolphs bedeutendste Arbeiten die Bilder: Himmelfahrt Christi und Anbetung der Könige.

Wilhelm Kaulbach, der begabteste und bedeutendste der Künstler, die aus der Schule des Cornelius hervorgegangen, ist zu Arolsen im Waldeck'schen 15. October 1804 geboren. Anfangs zum Landwirth bestimmt, verließ er diese Laufbahn, nachdem er sie kaum betreten, und bezog die Akademie zu Düsseldorf, an deren Spitze damals Cornelius stand. Später,

als dieser in München seinen festen Wirkungskreis erhalten, wurde Kaulbach ebenfalls dorthin berufen, um in dem neuerbauten Odeon das große Deckengemälde „Apollo unter den Musen" in Fresko zu malen. Rühmlich bekannt machte er sich ferner durch die trefflichen Cartons zu den Flußgottheiten für die Arkaden des Hofgartens; einen europäischen Ruf aber erwarb er sich durch seine wunderbar schöne und großartige Composition: die Hunnenschlacht. Die Geister der auf der blutigen Wahlstatt vor den Thoren Roms bis auf den letzten Mann gefallenen Hunnen und Römer erheben sich in den Aether, um dort den kaum beendigten Vernichtungskampf von Neuem zu beginnen. Dies ist der Inhalt der meisterhaften Darstellung. Der Gegenstand war neu, ungewöhnlich, diabolisch, die Darstellung voll Charakter, Lebendigkeit, Feuer, Schönheit, die Gestaltung des Einzelnen von so individueller Naturwahrheit und von Allem Conventionellen so entfernt, daß man sich nicht wundern darf, wenn dieses Bild vielfach als der Gipfel der neuen Kunst gepriesen worden ist. Der Carton zur Hunnenschlacht ist im Besitz des Grafen Raczynski in Berlin.

Wenn Einen die Natur erhoben,
Ist es kein Wunder, wenn ihm viel gelingt.

Diese Goethe'schen Worte lassen sich vorzugsweise auf Kaulbach anwenden. Größe des Stils, Correctheit und Grazie der Zeichnung, lebendiger Ausdruck und eine unerschöpfliche Phantasie zeichnen ihn vor fast allen seinen Zeitgenossen aus.

In den Sälen der Münchener Residenz befindet sich noch von ihm eine Reihe enkaustischer Bilder aus Goethe's Faust und Klopstock's Gedichten. Außerdem hat er, gleichfalls für die Residenz, Entwürfe zu mehreren Gemälden nach Gedichten Goethe's und Wieland's, und der Cotta'schen Buchhandlung Zeichnungen zu Goethe's Reineke Fuchs geliefert. Von tiefem psychologischem Studium zeigte sein, aus früherer Zeit herrührendes „Narrenhaus", welches jedoch als Kunstwerk eine geniale Verirrung sein dürfte.

Treffliche Werke Kaulbach's sind ferner: die Freskobilder an den Außenwänden der Neuen Pinakothek in München, welche die Geschichte der neuen deutschen Kunst, besonders der Kunstschöpfungen des Königs Ludwig in meist humoristischer Weise veranschaulichen, die Bilder aus der Weltgeschichte im Treppenhause des Neuen Museums in Berlin: der Thurmbau zu Babel, Homer, Zerstörung Jerusalems, Hunnenschlacht, Kreuzzüge, Reformationszeit ꝛc. In manchen dieser Bilder hat sich freilich der Künstler wohl zu sehr dem Spiele seiner geistreichen Einfälle überlassen.

Ein gemüthreicher, tiefdenkender Münchener Künstler im Fache der Frescomalerei ist Karl Heinr. Hermann, geb. zu Dresden 1801. Er machte sich schon, als er noch bei Cornelius in Düsseldorf war, rühmlich bekannt durch die mit Hülfe E. Förster's und Götzenberger's in der Aula zu Bonn al fresco ausgeführte Composition der Theologie. Seitdem ist er seinem Lehrer bei der Ausführung der meisten seiner Fresken behülflich gewesen. Unter seinen selbständigen Arbeiten zeichnen sich besonders der Bildercyclus aus dem Parcival nach Wolfram von Eschenbach und ein großes Deckengemälde in der evangelischen Kirche zu München durch Gedankentiefe und Tüchtigkeit der Empfindung aus.

Ferner sind unter den Münchener Freskomalern hervorzuheben: der gewandte Clemens Zimmermann aus Düsseldorf, Wilhelm Lindenschmidt aus Mainz, Wilhelm Röckel aus Schleißheim, Ernst Förster aus Altenburg, Alex. Bruckmann, Georg Hiltensperger, Phil. Schilgen u. A.,

Moritz von Schwind aus Wien, geb. 1804, gehört seit 1828, obschon öfters seinen Wohnort wechselnd, ebenfalls der Münchener Schule an. Er zählt zu den ausgezeichnetsten Künstlern der Deutschen. Im neuen Königsbau malte er Bilder zu Tieck'schen Mährchen, bei welchem ihm besonders der Humor im gestiefelten Kater gelungen ist, im Habsburgsaal den heiter-anmuthigen Kinderfries. Dann war er in Wien, Carlsruhe, Baden-Baden thätig; 1805 malte er in Frankfurt für das Städtel'sche Museum den Sängerkrieg auf

der Wartburg und den Elfentanz im Erlenhain; 1847 wurde er Professor an der Kunstakademie in München, wo er die Symphonie, Aschenbrödel und andere sinnreiche Werke lieferte. Später übernahm er den Auftrag, die neu wiederhergestellte Wartburg mit Fresken zu schmücken. Er malte hier mit Rücksicht auf die Geschichte der Burg und der Geschlechter, die hier gehaust, das Leben der Landgrafen von Thüringen, das Leben und Sterben der heil. Elisabeth und den berühmten Sängerkrieg. Sein „Märchen von den sieben Raben", welches alle Welt entzückt, trug auf der allgemeinen deutschen Kunstausstellung in München (1858) den Preis davon.

Unter den Portraitmalern zeichnet sich Jos. Stieler aus Mainz, geb. 1781, gest. zu München 1858, aus. Fast zahllos sind seine Bildnisse fürstlicher Personen. Besonders glücklich war er in der Darstellung jugendlicher weiblicher Köpfe: für den König Ludwig malte er eine ganze Gallerie weiblicher Schönheiten, anmuthig und mit Geschick, aber ohne Feinheit der Individualisirung. Trefflich sind seine Bildnisse Goethe's und Tieck's.

Peter Heß, geb. zu Düsseldorf, der ältere Bruder des Historienmalers, ist ausgezeichnet als Schlachtenmaler; ebenso Monten aus Düsseldorf, Albr. Adam aus Nördlingen, Wilh. von Kobell aus Mannheim; ferner ein Dilettant, der an Talent, Durchbildung und selbst an Fruchtbarkeit den ersten Künstlern seines Faches nicht nachsteht: der bairische General von Heideck, genannt Heidegger, u. A.

Als ausgezeichneter Sittenmaler glänzt unter den Münchener Meistern Gisbert Flüggen aus Cöln, geb. 1811, gest. 1859, jedenfalls einer der Ersten seines Faches. Die betrogenen Erbschleicher, Weinprobe, die Spieler, Prozeßentscheidung und unterbrochener Ehecontrakt, sind Werke voll tiefer Wahrheit, theils ergötzlich und anmuthig, theils ergreifend bis zum Entsetzen. Heinrich Bürkel aus Pirmasens, geb. 1802, versteht wie kein anderer Maler das Volksleben der bairischen Gebirgsbewohner in Schenken und auf ihren Almen treu zu schildern; J. B. Kirner aus Furtwangen, geb. 1806, stellte besonders das Volksleben im Schwarzwald,

Theod. Weller aus Mannheim, geb. 1802, das italienische Volksleben dar. Andre namhafte Genremaler sind Jos. Petzl aus München, J. H. L. Marr aus Hamburg, Moriz Müller aus Dresden, Enhuber aus Hof im Voigtlande, W. Schön aus Worms ꝛc. Als Pferdemaler ist Albrecht Adam, als Architekturmaler Dominik Quaglio, A. v. Bayer, Max Ainmüller berühmt.

In der Landschaft, wenigstens in der idealen, war Karl Rottmann aus Handschuchsheim bei Heidelberg, geb. 1798, seit 1822 in München, gest. daselbst 1850, unzweifelhaft der größte Meister, nicht allein Münchens, sondern vielleicht unter allen Zeitgenossen. Er ist nichts weniger als Copist der wirklichen Natur, sondern ein Dichter, der sich der äußern Natur wie einer Sprache bedient, um im Busen des Beschauers Gedanken und Empfindungen zu wecken, welche wie Erinnerungen aus einer schönern Zeit das Ungemach der Wirklichkeit vergessen machen. Zeugnisse seiner Kunst sind besonders die 28 italienischen Landschaften in den Arkaden des Münchener Hofgartens, und die 23 griechischen Landschaften, welche letztere, von wunderbarem Zauber des Lichtes umflossen, in der neuen Pinakothek einen ganzen Saal einnehmen. Andere bedeutende Landschafter sind: E. Fries aus Heidelberg, Christian Morgenstern aus Hamburg, Chr. Ezdorf aus Thüringen, Heinrich Heinlein, Albert Zimmermann u. A.

Eine zweite wichtige Pflanzstätte der deutschen Malerei ist

Düsseldorf.

Die Düsseldorfer Akademie wurde, wie so viele andere Akademien, im vorigen Jahrhundert (1767) gestiftet. Sie erzeugte nicht bessere und nicht schlechtere Künstler, als damals überhaupt in Deutschland gebildet wurden, stand unter dem Schutze und der Gunst des kurfürstlichen Hofes und besaß in seiner, besonders an Rubens'schen Bildern reichen Gallerie einen beneidenswerthen Schatz sowie eine praktische Bildungsschule. Bald aber verschlimmerten sich die Zustände. Düsseldorf verlor den kurfürstlichen Hof und seine Bildergallerie;

als Hauptstadt des Herzogthums Berg sah es sich in trauriger Weise dem nationalen Verbande entfremdet; die Akademie zählte während der französischen Herrschaft nur ganz geringe Reste des Scheinlebens.

Erst im Jahre 1819 wurde durch die preußische Regierung die Düsseldorfer Akademie wieder gekräftigt, indem man zuerst Cornelius, dann, als dieser sich in München festsetzte, Wilhelm Schadow aus Berlin zur Leitung der Kunstschule berief, dieselbe neu organisirte und zunächst mit zugewanderten älteren Zöglingen Schadow's bevölkerte.

Es bildete sich allmälig eine stattliche Colonie heran, heiter und arbeitslustig in ihrem innern Leben, für sich abgeschlossen nach außen, und fast ganz sich fernhaltend von den Beziehungen zu der übrigen Stadt. Ergötzlich ist eine Schilderung der damaligen Zustände, welche Wolfgang Müller in seiner Schrift „Düsseldorfer Künstler" (Leipzig 1854) entwirft. „Es war von vornherein Sitte (sagt dieser), daß alle Künstler im Akademiegebäude arbeiteten; keiner dachte daran, sein eigener Herr und Meister zu werden, selbst dann, wenn er in technischer Beziehung nichts mehr zu lernen hatte. Diese Künstlerwirthschaft hatte etwas äußerst Gemüthliches. Einer hockte neben dem Andern im Atelier, selbst die Erholung zwischen der Arbeit war höchstens dem Besuche in einer andern Werkstätte gewidmet. Unter diesen Umständen kann es nicht auffallen, wenn die Ideen gewissermaßen ansteckend wirkten. Daher schreiben sich alle jene Gretchen, Genovefen, jene Aschenbrödel, jene Goldschmiedstöchterlein, jene Rothkäppchen und wie all das romantisch zugestutzte Wesen heißen mag. — Ja die Farben auf den Paletten entwickelten eine Art von Contagium. Welche Freude herrschte in Jerusalem, wenn der Eine oder der Andere eine neue Wirkung von neuen Coloristenkünsten fand! So etwas ging gleich durch alle Regionen. Der Historienmaler wie der Landschafter benutzte die gemachte Erfindung. Und so ist denn nicht allein im Stoffe, sondern auch in der Farbengebung jene seltsam kindliche und doch so anmuthige Uebereinstimmung zur

Erscheinung gekommen, welche in jenen Tagen dem deutschen Publikum vortrefflich zusagte." —

Seitdem hat sich Manches in diesen Zuständen geändert, und die Düsseldorfer Malerschule hat eine so umfassende, vielseitige Thätigkeit entwickelt, daß ihr nächst der Münchener der Ruhm gebührt, die deutsche Kunst auch im Auslande zu hohen Ehren gebracht zu haben. Im Allgemeinen sind vorherrschende Züge der Düsseldorfer Malerei: das Weiche, Musikalische, Sinnige, gegenüber dem Starken, Plastischen, Handelnden. Die passiv träumerische Stimmung, die in den meisten früheren Düsseldorfer Bildern hervortritt, war ein natürlicher Ausfluß der Zustände jener Zeit; aber die edle Innigkeit, die liebevolle Hingabe an die Natur, die damals Epoche machende Schönheit des Colorits voll Schmelz und Zartheit sind unvergängliche Verdienste dieser Schule. Zugleich wurde hier eine neue, gemüthliche Gattung des Genrebildes zur schönsten Blüthe ausgebildet.

Wir betrachten einige der Hauptmeister näher.

Wilhelm Schadow (später von Schadow-Godenhaus), geb. zu Berlin 1789, Sohn des Bildhauers Joh. Gottfr. Schadow, erhielt 1826, bei dem Weggange von Cornelius nach München, die Directorstelle an der Kunst-Akademie zu Düsseldorf, nachdem er bisher als Professor der Akademie in Berlin fungirt hatte. Schon früher war er in Rom zur katholischen Kirche übergegangen. Nach Düsseldorf folgten ihm alle seine Berliner Schüler und viele andere schlossen sich ihnen an. Unter der ersten Generation der Düsseldorfer Schule, welche wesentlich Schadow's Leitung genoß, glänzen Lessing, Hübner, Sohn und Hildebrandt; ferner Schirmer, Scheuren, Preyer, Schrödter, Reinick, Stilke, Götting, Däge, Rethel und Kretzschmar. Eines der ersten Bilder seines Düsseldorfer Wirkens ist das Bild der Mignon; dann vollendete er für die Werderkirche in Berlin eines seiner besten Werke: die vier Evangelisten. Es folgte das Bild von den klugen und thörichten Jungfrauen (im Städtelschen Museum zu Frankfurt). Dieses Gemälde, sowie der später für den König von Preußen gemalte Brunnen des Lebens und andere

derartige Schöpfungen zeigen große Reinheit des Stils und zahlreiche Schönheiten im Einzelnen. Doch ist die Weichheit des Ausdrucks nicht immer von der wünschenswerthen Kraftfülle und Realität begleitet. Im Jahre 1843 wurde er in den preußischen Adelsstand erhoben und ihm gestattet, den Namen seines Rittergutes Godenhaus seinem Familiennamen beizufügen. Ein Augenleiden führte seine Erblindung herbei, die aber durch eine Operation glücklich gehoben wurde.

Der älteste von Schadow's Schülern ist Julius Hübner aus Oels in Schlesien, geb. 1806, seit 1838 Professor der Kunstakademie in Dresden. Mit „Ruth und Naemi" begann er seine Laufbahn in Düsseldorf und erntete seinen ersten Ruhmeskranz mit dem „Fischer" von Goethe. Diesem folgte eines seiner besten Bilder: Roland, die Prinzessin Isabella aus der Räuberhöhle befreiend (im Besitze des Prinzen Friedrich von Preußen). Mit einem feinen Sinn für Grazie und Lieblichkeit sehen wir bei ihm eine gelehrte Zeichnung und große technische Gewandtheit vereinigt. Bei Behandlung biblischer Gegenstände ist er glücklicher in solchen, die eine biblische Gefühlspoesie athmen, als in denjenigen, deren Charakter Erhabenheit und Größe ist. Selten wählte er zu seinen Darstellungen Momente gewaltsamer Bewegung und Leidenschaft. Unter seine gelungensten Gemälde zählen ferner: Ruth und Boas bei den Schnittern, Christus und die vier Evangelisten (Altarbild der Kirche zu Meseritz), besonders aber Hiob mit seinen Freunden; ferner Knaben, die das goldene Zeitalter vorstellen, Karl der Fünfte in der Klostereinsamkeit, und Friedrich der Zweite, wie er den sterbenden Blick auf seine Schöpfungen zu Sanssouci erhebt. Höchst ausgezeichnet sind die von ihm gemalten Bildnisse, z. B. Schadow's, Bendemann's 2c.

Unter allen Düsseldorfer Malern hat keiner einen so tonangebenden Einfluß auf die meisten seiner Genossen ausgeübt, als Lessing und Bendemann, die durch ihre Begabung, am meisten hervorragten. Bei beiden war Innerlichkeit der Gedanke ihrer Schöpfungen; die Welt der stummen, besonders schmerzlichen Empfindungen und Vorstellungen lieferte ihnen vorzugsweise die Gegenstände zu ihren Darstellungen.

Carl Friedrich Lessing, geb. 1808 zu Breslau, hatte gegen den Willen seines Vaters, eines preußischen Justizraths, die Malerkunst zum Lebensberuf erwählt, aber schon durch sein erstes Bild seine Befähigung so klar dargelegt, daß er endlich dessen Einwilligung erhielt. Diese erste öffentliche Probe seines Talentes war eine melancholische Landschaft: der Kirchhof. Er erhielt dafür vom Berliner Kunstverein das Doppelte des geforderten Preises. Bald darauf folgte er seinem Lehrer Schadow nach Düsseldorf. Von diesem veranlaßt, sich zum Historienmaler auszubilden, malte er, als Grundlage dazu, ein Portrait, sein eigenes, für seinen Oheim Lessing in Berlin. Auch entwarf er den Carton zur Schlacht bei Ikonium, den er später auf dem Landsitze des Grafen von Spee zu Helldorf bei Düsseldorf in Fresco ausführte. Diejenigen Gemälde, die Lessing's Ruf in weitern Kreisen und höherem Maaße begründet haben, sind: der Klosterhof im Schnee und das trauernde Königspaar (1830), besonders das letztere, in welchem er den schwermüthigen, trübsinnigen Ton anschlug, der zur herrschenden Richtung bei ihm wurde. In einer Halle sitzt der König mit seiner Gemahlin am Boden; der König mit übereinandergeschlagenen Händen, die Königin die Linke darauf gelegt, niederblickend, während der König die Blicke scharf auf uns richtet. Es folgten nun zwei in der Mitte zwischen Historie und Genre stehende Compositionen: Lenore nach Bürger und die Räuber, welche 1832 auf der Berliner Ausstellung veröffentlicht wurden.

Für die Dauer sagte jedoch einem Geiste wie dem Lessing'schen die vorwiegend schwermüthige Passivität, die sich bisher in seinen Schöpfungen ausgesprochen hatte, nicht zu, und er suchte neue Bahnen, die sich ihm auch bald durch das Studium der Geschichte eröffneten. Damals war an vielen Orten Deutschlands der confessionelle Hader zwischen Katholischen und Evangelischen wieder erwacht, und in das Glaubensfeuer wurde von allen Seiten mit langverhaltenem Eifer geblasen. Das regte in Lessing das ererbte protestantische Blut auf und fortan widmete er seine Kunst dem Kampfe für die Kirche, der

er angehörte. So entstand seine Hussitenpredigt (1835—36), sein Huß vor dem Concil zu Constanz, Ezzelino im Gefängniß, Kaiser Heinrich V. im Kirchenbann, die Gefangennehmung des Papstes Paschalis durch Kaiser Heinrich V., Huß vor dem Scheiterhaufen, Luther die päpstliche Bannbulle verbrennend ꝛc.

Die Hussitenbilder erregten bekanntlich das größte Aufsehen. Confessionelle Anschauungen setzten sich mit ungewöhnlicher Bitterkeit zu Gericht und bewirkten, daß man nur das Motiv, nicht die künstlerische Form desselben kritisirte und das polemische Element hervorhob. Auffallend genug wurde eine Waffe, die den Künstler am schärfsten getroffen hätte, von seinen Gegern gar nicht aufgehoben. Sie ist künstlerischer Natur. Gerade um das Heldenmäßige des böhmischen Reformators schärfer und glänzender hervorzuheben, mußten auch seine Feinde in würdigerer Gestalt auftreten. Es ist richtig, der Anblick dieser weibischen, geilen, hämischen, hoffährtigen Gestalten, die Huß verhören, wirkt drastisch und regt eine kräftige Empfindung, in Bezug auf jene Haß und Verachtung, in Bezug auf ihr Opfer Mitleid an. Aber das sind Empfindungen großstofflicher Natur, die in einem historischen Bilde nur eine untergeordnete Berücksichtigung finden sollten. Auch der Kopf des Huß erscheint nicht tief genug ausgearbeitet, wie denn überhaupt Lessing in der Gestaltung seiner Hauptheldn die mindest glückliche Hand besitzt. Eine Ausnahme macht Luther, der als Hauptfigur des gestaltenreichen Gemäldes, welches wir oben aufführten, gerade die gelungenste Partie desselben ist.

Die Landschaftsmalerei hat durch Lessing eine ausgezeichnete Pflege gefunden. Vielleicht ist er auf diesem Felde bedeutender, als in der Geschichtsmalerei. Unvergleichlich an poetischer Tiefe und Eigenthümlichkeit, gelingt ihm besonders die Darstellung solcher Momente in der Natur, die einer ernsten Stimmung, einer stillen Wehmuth, einer tiefen Trauer entsprechen.

Im Jahre 1858 siedelte Lessing nach Carlsruhe über, nachdem er vorher einige seiner schönsten Landschaften, nach Motiven aus der Harzgegend, gemalt hatte.

Am nächsten steht ihm in Bezug auf beschauliche, tief-innerliche Auffassung Eduard Bendemann aus Berlin, geb. 1811. Er trat zuerst 1832 mit einem großen Oelgemälde, „die trauernden Juden in Babylon" auf und erntete unermeßlichen Beifall, sodaß selbst sein Meister Schadow ihn dem Raphael an die Seite stellte. Ant. Springer sagt über dieses Bild: „Es war ein überaus glücklicher Griff, als der einundzwanzigjährige Bendemann auf die Bibel zurückging und aus dieser Fundgrube das Motiv zu seinen „trauernden Juden" schöpfte, ein Werk, das ihm sofort einen Platz unter den besten deutschen Meistern verschaffte. Die Vertrautheit des Volkes mit dem Motive, die klare und einfache Idee, die darin ausgesprochen ist, die kräftige Empfindung, die es anregt, die symbolische Beziehung, die darin liegt, und doch die frische Unmittelbarkeit der Darstellung, verbunden mit einem, wenn auch nicht tiefen, doch ansprechenden Colorit, waren seltene Vorzüge des Bildes, die ihm nothwendig die allgemeine Zuneigung aller Kunstfreunde erwerben mußten."

Bendemann's „Jeremias auf den Trümmern von Jerusalem" theilt die elegische Stimmung mit dem ebengenannten Werke; doch wiederholt sich hier der Ausdruck des dumpfen Schmerzes, zu wenig durch Gegensätze gemildert, bis zur Einförmigkeit. Auch in „Babel und Zion" herrscht derselbe Grundton.

Es war gut, daß der humoristische Schrödter durch seine „trauernden Lohgerber" (die am Bach Häute waschend, höchst betrübt einem vom Wasser entführten Kalbfell nachsehen), diesem weichen, klagereichen Wesen, in das sich die Düsseldorfer allmälig verloren, ein Ende machte. Es war ferner gut, daß äußere Verhältnisse die künstliche Einheit der Schule sprengten, den kränklichen Zug heilten und eine lebendigere Mannigfaltigkeit herbeiführten.

Bendemann hat nicht die reiche romantische Gefühlsstimmung Lessing's, nicht das gleiche Maß Naivetät, aber er hat mehr Anlage für die künstlerische Form. Seine fernern Werke sind: zwei Mädchen am Brunnen, Hirt und Hirtin, die Erndte, Bildniß einer deutschen Hausfrau ꝛc. Im Jahre

1838 folgte er einem Rufe nach Dresden (gleichzeitig mit seinem Freunde Hübner), wo er die Ausschmückung des königlichen Schlosses (Thronsaal, Ball- und Concertsaal) übernahm. Auch betheiligte er sich zugleich mit Hübner durch Zeichnungen an der von Wigand in Leipzig veranstalteten schönen Ausgabe des Nibelungenliedes.

Neben den bereits Genannten sind besonders Sohn und Hildebrandt als Tonangeber der Düsseldorfer Schule aufzuführen.

Karl Sohn, geb. zu Berlin 1805, zeichnet sich besonders in der Darstellung sentimental-romantischer Situationen aus. In der Anordnung seiner Bilder, namentlich in der Bildung und Drappirung schöner Frauengestalten zeigt er einen edlen Geschmack und ein sehr feines Gefühl. In der Behandlung der Farbe wird er von keinem Zeitgenossen übertroffen. Aus der großen Zahl seiner Werke sind als besonders gelungen hervorzuheben: der Raub des Hylas, Rinaldo und Armida, die beiden Leonoren, das Urtheil des Paris, ein Bild mit fast lebensgroßen Figuren (1836), Romeo und Julie, und vor Allem das große Bild: Tasso mit den beiden Leonoren, welches 1839 für die Gallerie in Düsseldorf angekauft wurde. Man macht diesen Bildern den Vorwurf, daß sich der Meister zu wenig an den Dichter, der den Stoff dazu geliefert, gehalten hat. Andere Gemälde Sohn's, wie die Lautenspielerin, die beiden Schwestern, könnte man ausgeschmückte Naturstudien oder Bildnisse nennen. Trefflich sind übrigens seine Portraits, besonders von Frauen.

Theodor Hildebrandt, geb. 1804 zu Stettin, seit 1826 in Düsseldorf, ist ebenfalls ein ausgezeichneter Colorist und giebt in seinen historischen Bildern die Natur mit sorgfältiger Treue, feiner Beobachtung und geläutertem Geschmack wieder. „Die Söhne Eduard's", eine seiner trefflichsten Schöpfungen (1834), schildert eine Scene aus dem Shakespeare. In reizvoller Umarmung

— sich in einander gürtend
Mit den unschuld'gen Alabasterarmen,

Wie Rosen eines Stengels ihre Lippen,
Die sich in ihrer Sommerschönheit küßten"—

liegen die beiden Knaben schlummernd auf ihrem Lager im Tower; die gedungenen Mörder, die von der Rückseite ans Bett getreten, heben schon das Kissen empor, mit dem sie die Kinder ersticken wollen, halten aber, gerührt vom Anblick der Schönheit und Unschuld, inne im Vollzug ihres schändlichen Auftrags. Das Bild (einmal im Besitze des Domherrn von Spiegel in Halberstadt, ein anderes bei Graf Raczynski) ist trefflich von Knolle gestochen. Hildebrandt versteht es, den Ausdruck auch feinerer Seelenzustände wiederzugeben, die Gruppen lebendig und anschaulich zu ordnen, den Vorgang klar zu schildern. Aus der Zahl seiner übrigen Gemälde heben wir hervor: der Räuber (1829), Judith und Holofernes (1830), der Krieger und sein Kind (1832), der kranke Rathsherr (1834), die Mährchenerzählerin (1834), die Kinder in Erwartung der Weihnachtsbescheerung (1839), Tod des Cardinals Wolsey, Scenen aus Othello und Lear u. s. w. Entschiedenen Beruf hat er zur Bildnißmalerei und erreicht besonders in männlichen Portraits eine hohe Stufe der Vollendung.

Treffliches haben ferner geleistet: Eduard Steinbrück aus Magdeburg, geb. 1802, Anfangs für den Kaufmannsstand bestimmt, dann Schüler Wach's, später Schadow's, ausgezeichnet besonders in der Darstellung von Mährchen und Sagen (Rothkäppchen, Undine, Genoveva, Elfen, Thisbe u. s. w.); Hermann Stilke, geb. zu Berlin 1803, (Pilger in der Wüste, Versöhnung des Kaisers Otto's I. mit seinem Sohne Ludolf, die Jungfrau von Orleans vor dem Altar betend, die gefangenen Christinnen, mehrere Darstellungen aus den Kreuzzügen ꝛc.); Hermann Plüddemann, geb. zu Colberg 1809 (Columbus, Hinrichtung Conradin's von Schwaben); Christian Köhler aus Berlin, Ernst Deger aus dem Hildesheimschen, Louis Blanc aus Berlin, Otto Mengelberg und Kiederich aus Cöln, Lorenz und Karl Claasen aus Düsseldorf u. A.

Unter den Düsseldorfer Genremalern nimmt Adolph

Schrödter aus Schwedt in Pommern, geb. 1806, den ersten Platz ein (Kneipschenke am Mittelrhein, der Führmann als Kunstbeförderer, die trauernden Lohgerber, Don Quixote, Fallstaff und die Rekruten, Münchhausen, Eulenspiegel, Kampf um den Becher, Ständchen ꝛc.); ferner: Peter Hasenclever aus Remscheid, geb. 1810, gest. 1854 (Jobstade, Weinprobe, Lesecabinet, die entzweiten Raucher ꝛc.), Rudolf Jordan aus Berlin, geb. 1810 (Heirathsantrag auf Helgoland, Schiffsmanns Examen, die vergessenen Stiefel, die Wochenstube, heimkehrende Lootsen, der Schiffbruch ꝛc.), Henri Ritter aus Canada, Jakob Becker aus Worms (der heimkehrende Krieger, Landleute vom Gewitter überrascht, der vom Blitz erschlagene Schäfer ꝛc.), Jakob Dielmann aus Sachsenhausen, J. B. Sonderland aus Düsseldorf, Emil Ebers aus Breslau, Carl Hübner aus Königsberg (die schlesischen Weber, der Holzfrevler, die Auswanderer, Pfändung), Ludwig Knaus aus Wiesbaden u. A.

In der Landschaft steht neben Lessing in erster Reihe: Johann Wilhelm Schirmer aus Jülich, geb. 1807. Hatte sich Lessing einem Realismus ergeben, den er jedoch mit den unnachahmlichen Blüthen einer zum Herzen dringenden melancholischen Poesie zu überkleiden wußte, so schlug dagegen Schirmer seinen eigenen Weg ein, der ihn zu jener mehr idealen Auffassung der Natur im Großen und Ganzen führte, durch die seine Gedanken mehr in der Weise der guten älteren Landschaften zum Ausdruck kamen. In seinen Compositionen herrscht meistens ein großer Stil und eine überraschende Anordnung der Gründe. Er schildert mit großer Vorliebe düstere und wilde Effecte; doch gelingen ihm nicht minder heitere Stimmungen. In technischer Gewandtheit wird Schirmer von keinem andern Maler übertroffen. Seine Farbe ist kräftig und wahr; indeß fehlt ihr zuweilen die Feinheit und der Schmelz, die Rottmann's Bilder auszeichnen. — Der fruchtbare Andreas Achenbach aus Kassel, geb. 1815, ist Meister in der Schilderung von Seestürmen und der wildromantischen Natur Norwegens. Ihm ist H. Gude aus Christiana, geb. 1825, verwandt. C. Scheu-

ren aus Cassel, geb. 1810, zeigt sein Talent in leichtbewölkten sonnigen Lüften, in harmonischer Färbung und leichter Behandlung der Details, Rudolf von Normann aus Stettin stellt besonders die Schweizernatur trefflich dar, während Aug. Weber aus Frankfurt den Charakter der deutschen Natur treu wiedergiebt.

In Berlin

nahm die Malerei eine der Düsseldorfer verwandte Richtung auf das Genrehafte und Romantische, jedoch ohne zu gleicher Bedeutung, zu durchgreifenden Erfolgen zu gelangen. Karl Wilhelm Kolbe (1781—1853), Wilh. Wach (1787—1845), A. von Kloeber, geb. 1794, gehören in der Hauptsache noch der ältern Zeit an. Carl Begas aus Heinsberg bei Cöln, geb. 1794, gestorben zu Berlin 1855, gebildet in der Schule von Le Gros in Paris, betrat zuerst einen andern Weg, indem er in die Richtung der Düsseldorfer Romantik einlenkte. Das Mädchen aus der Fremde, ein mittelalterlicher König, den in seiner Sterbestunde ein Sänger zu erheitern sucht, die zwei Jungfrauen auf dem Berge, nach Uhland, Loreley, die verschmachtenden Juden und ähnliche Bilder legen davon Zeugniß ab. Als Schüler Wilh. Wach's sind Eduard Däje geb. 1805, und Aug. Hopfgarten, geb. 1807, beide aus Berlin, besonders hervorzuheben. Franz Krüger und Eduard Magnus zählen unter die besten Portraitmaler, ersterer auch als Pferdemaler ausgezeichnet. Karl Friedrich Schinkel, der berühmte Baumeister, hat in den Skizzen zu Wandgemälden, welche die Vorhalle des von ihm erbauten Museums schmücken, eine ungemein gedankentiefe und beziehungsreiche Poesie ausgesprochen, auch außerdem eine Menge der trefflichsten Landschafts- und Architekturbilder in Oel- und Wasserfarben geliefert. Mit großer Begabung für mächtige Compositionen und ergreifenden Ausdruck trat zuerst unter den Berliner Geschichtsmalern Carl Schorn (1802—1850) hervor. Geistreich und lebendig schilderte Adolph Menzel das Leben und die Zeit Friedrichs des Großen, während Julius Schrader seine geschichtlichen Darstellungen durch den Reiz

eines kräftigen, harmonischen Colorits zu heben weiß. Unter den Genremalern ist Eduard Meyerheim durch seine innig empfundenen und mit ungewöhnlicher Sorgfalt und Feinheit ausgeführten Schilderungen des Familienlebens, ländlicher Feste u. dergl. anziehend. Der mit Witz und Laune begabte Theodor Hosemann aus Brandenburg ist scharf und sicher in der Beobachtung des Lebens, besonders der untern Volksklassen, ihrer Belustigungen und Ruhestunden. Auch Eduard Pistorius und Constantin Schröter sind unter den Genremalern bemerkenswerth. Das Fach der Landschaftsmalerei ist vertreten durch C. Blechen, Eduard Agricola, August Elsasser u. s. w.

Unter den Wiener Künstlern steht Joseph Führich, geb. 1800 zu Kragau in Böhmen, obenan. Er gehörte in früheren Jahren dem Overbeck'schen Künstlerkreise zu Rom an. Seine Richtung, ernst und streng, neigt sich vorzugsweise zu Darstellungen aus der heiligen Schrift und Legende. Seine geistreichen Radirungen aus der Geschichte der heil. Genovefa und sein unvergleichliches Werk „der Triumph Christi" haben allenthalben die wärmste Aufnahme gefunden. Auch zahlreiche, andre von ihm veröffentlichte Radirungen zum Vater unser, zu Goethe's Hermann und Dorothea ꝛc. sind von großem Werthe. Unter seinen Oelgemälden zeichnen sich aus: der Traum des heil. Bernhard, die heil. Katharina unter den Gelehrten von Alexandria, die Geburt Christi, der Erlkönig, Genovefa in der Wüste ꝛc. — Andre Wiener Künstler derselben religiösen Tendenz sind: Kuppelwieser, Tkadlik und Tunner. Auch Joseph Danner hat sich auf diesem Gebiete bewegt, aber bei weitem größere Erfolge in der modernen Salongenremalerei errungen (die beiden Künstlerateliers, das Bekenntniß, die Schlafenden, der Prasser, die Eröffnung des Testaments ꝛc.). F. Waldmüller gab liebenswürdige Schilderungen des österreichischen Volkslebens; Friedrich Amerling glänzte in der Bildnißmalerei.

In Dresden lebt und schafft ein Künstler, der seines Gleichen nicht hat, dessen alle Welt erfreuende Zeichnungen der wahrste Ausdruck des Besten sind, was das Vaterland in

Land und Leuten Erquickendes erzeugt: Ludwig Richter, geb. daselbst 1803. Anfangs Landschaftsmaler, gelang es ihm so viel zu erübrigen, daß er eine Reise nach Italien machen konnte. Dann erhielt er, in die Heimath zurückgekehrt, eine kleine Anstellung als Zeichnenlehrer bei der Porzellanfabrik in Meißen und wandte sich nun dem Studium des deutschen Volkslebens zu. Zahllose Illustrationen, in denen sich ein unerschöpflicher Humor, eine Gemüthlichkeit und Natürlichkeit, eine Empfänglichkeit für die Freuden und Leiden des Familienlebens einzig in ihrer Art ausspricht, hat er zu Volkskalendern, Studentenliedern, Volksmährchen, Hebel's alemannischen Gedichten ꝛc. geliefert und in allen herrscht eine fast unvergleichliche Liebenswürdigkeit.

Frankfurt hat in neuerer Zeit eine nicht gewöhnliche Regsamkeit auf dem Felde der Kunst entwickelt, seitdem durch das Städel'sche Vermächtniß der Grund zu einer trefflichen Kunstanstalt gelegt ist. Besonders hat die Thätigkeit des als Director dieses Instituts berufenen Philipp Veit wesentlich zu einer erfreulichen Entwickelung des Kunstsinnes beigetragen. Veit bildete in Frankfurt, wo sich einige talentvolle junge Künstler, meist aus Düsseldorf, um ihn sammelten, eine eigene Schule von tüchtiger Tendenz. Dieselbe stellte sich gewissermaßen der Düsseldorfer, sofern sich diese zum Naturalismus neigte, gegenüber und drang auf einen großen und idealen Stil. Sein bedeutendster Schüler ist Alfred Rethel aus Aachen, früher Düsseldorfer Schüler. Leider wurde dieser der Kunst in der Fülle des Schaffens durch den Tod entrissen.

Weimar ist bei dem allgemeinen Aufschwunge der Kunst nicht zurückgeblieben. Das erste größere Kunstunternehmen daselbst hatte den Zweck, den vier großen Dichtern, die Weimar in vergangenen ruhmvollen Tagen in seinen Mauern vereinigt, ein Denkmal durch Ausmalung mehrerer Zimmer des großherzoglichen Schlosses zu setzen. Das Wielandzimmer wurde von Preller und Simon gemalt, für Schiller und Goethe ward Bernh. Neher aus München berufen, das Herderzimmer übernahm Gustav Jäger aus Leipzig. Friedrich Preller, geb. 1804 zu Weimar, gilt mit Recht

für einen der ersten Landschaftsmaler unserer Tage. Zu seinen trefflichsten Arbeiten gehören die vierzehn Landschaften zur Odyssee, die er in früheren Jahren im sogenannten „römischen Haus“ des Dr. Härtel in Tempera ausgeführt. — Nachdem der junge Großherzog von Weimar, beseelt von vaterländischem Kunsteifer, die altberühmte Wartburg aus ihren Trümmern wieder aufgerichtet, verewigte sich hier Moriz von Schwind durch seine herrlichen Fresken.

Auch Leipzig (Akademie der zeichnenden Künste unter Aug. Jäger, einem Schüler Schnorr's), Prag, Stuttgart, Karlsruhe, Kassel, Köln und Nürnberg sind Sitze höherer Kunstanstalten und umfassenderer Kunstsammlungen.

Richten wir einen flüchtigen Blick auf die neueren Kunstbestrebungen des Auslandes!

Der Gründer der neueren französischen Malerei, der sogenannten klassischen Schule, ist Jacques Louis David aus Paris (1749—1825). Durch ihn und seine Schüler, François Gerard (1770—1836), Ant. Jean Gros (1771—1835), Pierre Guerin (1774—1833), Girodet u. A. erhielt die Malerei in Frankreich einen so scharfbegrenzten Charakter, daß wir sie ungeachtet aller fremdartigen Beimischungen aus der antiken Welt dennoch eine nationale nennen müssen. Dieser klassischen Richtung stellte sich später, als bei dem Eindringen des neu erwachenden, von allen Seiten sorgfältig genährten christlichen Geistes das Halt- und Gemüthlose des antikisirenden Wesens sich bemerklich machte, die romantische Schule entgegen, welcher sich seitdem fast alle bedeutenderen Maler Frankreichs anschlossen. Nur der sehr begabte Ingres suchte mit den Grundsätzen der klassischen Schule die Ideen der romantischen Richtung zu verbinden. Jean Victor Schnez, geb. in Versailles 1787, Carl Steuben, 1791 in Mannheim geboren, Arry Scheffer, aus den Niederlanden gebürtig, aber seit frühester Jugend in Frankreich einheimisch, sind die bedeu-

tendsten Vertreter des romantischen Genre's. Eugene Delacroix, ein wildes Genie, das allen Zwang der Regel abwarf und nur darauf ausging, durch frappante Gegensätze des Ausdrucks, durch pikante Beleuchtung zu imponiren, gefällt sich besonders in der Darstellung des Gräßlichen, während Horace Vernet, unstreitig der vielseitigste und genialste unter den neuesten französischen Malern, sich durch hinreißende Schilderungen afrikanischer Kämpfe weltberühmt gemacht hat. Paul Delaroche, geb. in Paris 1797, ist einer der trefflichsten Historienmaler, die Frankreich hervorgebracht, vielleicht von weniger glänzendem Talent, aber ungleich tieferer Charakteristik, als die Ebengenannten. In der Darstellung echt dramatischer Momente zeigt er tiefes Studium der Gemüthszustände, treue Beobachtung des Costüms und eine unermüdliche Ausdauer sorgfältiger Ausführung. A. Decamps, Marilhac, Bida und Papety widmeten sich hauptsächlich der Schilderung des Orients. Leopold Robert aus Neufchatel (1797—1835) schilderte mit Meisterschaft das italienische Volksleben; ebenso Hebert, der jedoch einen kränklichen, melancholischen Zug nicht verbergen kann. Im niedern Genre haben sich besonders Grenier und Destouches bekannt gemacht. Biard ist der Liebling des lachlustigen Publikums, Eugene Isabey und Theodor Gudin berühmte Marinemaler, Winterhalter, ein Badenser, als Bildnißmaler ausgezeichnet. In der Landschaftsmalerei haben die Franzosen eine hohe Stufe der Vollendung erreicht; hervorzuheben sind: Giroux, Bertin, Coignet, Theodor Rousseau, Paul Flandrin, Marilhac, Jolivard, Watelet u. A. Die Aquarellmalerei beschäftigt in Paris viele Künstler, da durch die Mode der Albums die Preise der unbedeutendsten und oberflächlichsten Blätter zu enormer Höhe gesteigert sind. Deveria, Johannot, Roqueplan, Hippolyte Garnerey haben es darin zu großer Fertigkeit gebracht.

Die Schweiz besitzt an dem Genfer Calame einen Landschafter, der mit unübertrefflicher Meisterschaft die großartige Alpennatur seines Heimathslandes zu schildern versteht.

In Belgien hat die Malerei in den letzten Jahrzehnten einen mächtigen Aufschwung gewonnen, wozu die dortigen nationalen Verhältnisse wesentlich mitgewirkt haben. Die Kunst gilt bei den Belgiern, bei den Niederländern überhaupt als eines der höchsten nationalen Güter, und so hält auch der Einzelne die Pflege, die Begünstigung derselben für eine Ehrensache, für eine Pflicht, die sich von selbst versteht. Der deutsche Künstler ist in der Hauptsache von Kunstvereinen oder reichen Gönnern abhängig, in Belgien, wo selbst der Mittelstand keinen passendern Schmuck für seine Zimmer kennt, als von einheimischen Meistern geschaffene Werke, ist das Anlegen einer kleinen, aber gewählten Bildersammlung bei weitem verbreiteter, und der Künstler findet seine Hauptstütze bei dem patriotischen Bürger. Es giebt jetzt in Belgien über vierzig Akademien und Malerschulen. Die Antwerpener Akademie, die Hauptanstalt des Landes, zählte im Jahre 1856 nicht weniger als 1310 Zöglinge, darunter 509 eigentliche Künstler. Neben derselben treten die von Brüssel, Brügge, Gent, Löwen und Lüttich in den Vordergrund.

Zumal im historischen Fache hat die neuere belgische Malerei die reichsten und lebensvollsten Schöpfungen hervorgebracht. Ihre berühmtesten Meister sind: Gustav Wappers aus Antwerpen, geb. 1803, Eduard de Biefve aus Brüssel, geb. 1808, Louis Gallait aus Tournay, geb. 1810, und Nicaise de Keyser aus Sandvliet, geb. 1813. Ihnen reihen sich der Landschafter Kindermans, der Architekturmaler Bossuet, der berühmte Thiermaler Eugen Verboekhoven u. A. an. Innerhalb der belgischen Schule kämpfen noch französischer und deutscher Einfluß: Brüssel, wo Gallait an der Spitze steht, gilt als Sitz der französischen, Antwerpen, wo Wappers vorangeht, als Sitz der deutschen Richtung.

Die holländische Malerei der neuesten Zeit hat sich mit Glück der alten Schule des Landes angeschlossen und durch bewußtes Zurückgehen auf die klassischen Muster, zumal in der Landschaft, höchst bedeutende Leistungen hervorgebracht. Die Landschaftsmaler B. C. Koekoek, der älteste und aus-

gezeichnetste unter drei Brüdern, die alle ein ungewöhnliches Talent bewährt haben, van Dos, gest. 1839, und Schelfhout haben einen europäischen Ruf gewonnen. Die historische Malerei im höhern Sinne des Wortes tritt mehr zurück, obgleich auch auf diesem Gebiete Namen wie Eeckhout, der seinem Vorbilde Rembrandt mit Erfolg nachstrebt, Pieneman, Kruseman, van Beveren glänzen. Vorzügliche Genremaler sind: Wonder, Teerlink, Versteeg; in Marinen ist Schotel, im Stillleben und architektonischen Genre Schendel und van Hove, Boelen, Erman und Woensel, als Blumenmaler van Dael ausgezeichnet.

Auch in England hat die Malerei sich seit etwa fünfzig Jahren glänzende Erfolge errungen. Wir müssen hier einige Meister der früheren Zeit nachholen, die zuerst mit nationaler Selbständigkeit auftraten, während bisher die Kunst in England fast nur durch Ausländer oder durch solche Eingeborene, die jenen nachahmten, vertreten war. William Hogarth (1697—1764) war der Erste, der auf entschiedene Originalität Anspruch macht, indem er mit schneidender Satire und bitterer Ironie die Schattenseiten des Lebens, die Falschheit und Lüge der vornehmen Gesellschaft seines Landes, ihre Thorheiten und Laster geißelt. Er hat indeß keine besondere Schule begründet, wenn er auch manche Nachahmer fand. Der Begründer der eigentlichen englischen Malerschule ist Josua Reynolds (1723—92), indem er jene glänzende Ausbildung des Colorits veranlaßte, welche das Hauptverdienst der modernen englischen Schule geworden ist. Benjamin West (1734—1820) gab durch seine lebendig und geistreich behandelten Schlachtenbilder der historischen Darstellung neues, frisches Leben. Ferner gelangten im Historienfache Archer Shee, H. Howard, W. Hilton, W. Etty, besonders aber Sir Charles Eastlake, und als Bildnißmaler Thomas Lawrence, John Jackson, Georg Dawe zu großen Ruhme. Keiner aber von diesen hat die Höhe künstlerischer Meisterschaft erreicht, auf die sich David Wilkie (1785—1841) durch glücklichen Humor und durchdringende Naturwahrheit, besonders in seinen Darstellungen

des englischen und schottischen Volkslebens, geschwungen. Unter den Landschaftern hat sich Turner (1780—1851) durch seine glänzenden Lichtwirkungen, als Thiermaler der vielseitige Landseer durch geistreiche Beobachtung, feinste Charakteristik und unübertreffliche Lebendigkeit berühmt gemacht. Unter den zahlreichen Carrikaturmalern glänzt Georg Cruikshank.

Einunddreißigstes Kapitel.

Die Bildnerei und Baukunst der Neuzeit.

Seit Michel Angelo und Sansovino in stetem Rückschritte begriffen, hat die Bildhauerkunst gegen Ende des vorigen Jahrhunderts das Fest der Wiedergeburt gefeiert, und zwar wirkten auf sie dieselben Bedingungen, welche auch den erneuten Aufschwung, die Blüthe der beiden Schwesterkünste, Malerei und Architectur, zur Folge hatten: die allgemeine Erhebung der Zeit, die Rückkehr von der Oberflächlichkeit zur Tiefe, von dem Aeußerlich-Sinnlichen zu dem Geistig-Bedeutsamen, von dem blos Decorativen zu dem Monumentalen in der Kunst.

Das mit immer gründlicherem Eifer betriebene Studium der Ueberreste alter Architektur und Sculptur, die man in steigender Anzahl ans Licht des Tages zog und mit der Fackel einer begeisterungsvollen Kritik beleuchtete, trug unendlich viel dazu bei, den Sinn für die Reinheit und Schönheit der antiken Kunst, für das Edlere der Bildnerei lebendiger wieder anzuregen und diese Kunst auf ihre ursprüngliche Bestimmung und gesetzmäßige Thätigkeit zurückzuführen. In dieser Beziehung sind die Verdienste Winckelmann's nicht hoch genug anzuschlagen. Aber auch Das, was Stuart, Revette und viele Andere für die genauere Erforschung der alten Architektur und

Sculptur leisteten, die Kenntniß der Elgin'schen Marmorwerke (s. I. Bdchen, S. 36) und so vieler, auch von andern Orten her dem ungestörten Studium zugänglicher gemachten Reliefs und Malereien, die hohe Aufmerksamkeit, die man den sinnreichen Darstellungen und köstlich gezeichneten Köpfen und Figuren auf Münzen und geschnittenen Steinen schenkte, endlich die eigenen Versuche, in dem edleren Stile zu bilden und zu bauen, dies und Anderes wirkte dahin, den geistigen und künstlischen Aufschwung der Zeit, und mit ihm die Wiederbelebung und Reinigung zu fördern.

Lange Zeit hatte die Architektur und mit ihr auch die Sculptur unter dem Einflusse des malerisch-decorativen Princips gestanden; jetzt suchte sich die letztere von der erstern zu emancipiren und ihren eigenen gesonderten Entwicklungsgang zu gehen, wobei es ihr besonders zu Statten kam, daß gerade um jene Zeit, im Wendepunkte des vorigen und jetzigen Jahrhunderts, im Bereiche der Baukunst eine grenzenlose Nüchternheit überhand genommen hatte, die den Hinzutritt der schmückenden Bildnerei entbehrlich machte. So offenbarte sich zuerst in vereinzelten, von der Architektur getrennten Bildwerken das neuerwachte höhere Streben, das Ringen nach antiker Einfachheit und Schönheit, und in dieser Unabhängigkeit gefiel sich die Bildnerei so lange, bis sie, durch mannigfaltigste Uebung erstarkt und gekräftigt, allmählig in ihr näheres Verhältniß zur Baukunst zurücktrat, nachdem auch diese einen edleren Geschmack entwickelt hatte.

Was Mengs für die Malerei, das wurde **Canova** für die Bildnerei. Er war es, der den neuen Weg zuerst mit Erfolg betrat, der die unnatürlichen Fesseln der Mode abwarf, die geschmacklosen Gewänder und Perücken der Franzosen aus der Skulptur verbannte und diese von Uebertreibung zur Natur, von Geziertheit zur Anmuth zurückführte.

Antonio Canova war zu Possagno im Venetianischen 1757 geboren und bildete sich in Venedig. Hier gewann er mehrere Preise und der Senat von Venedig sandte ihn 1779 mit einem Jahrgehalt von dreihundert Ducati nach Rom. Ein Apollo, der sich eine Lorbeerkrone aufsetzt, war die erste

Frucht seines Studiums in Rom; zwar ist dieses Bildwerk noch schwach und charakterlos, doch verließ der Künstler dabei schon die Nachahmung der gemeinen Modellnatur, und man darf es als den Uebergang zur völligen Selbständigkeit betrachten. Theseus auf dem erschlagenen Minotaurus sitzend (1783 begründete Canova's Ruhm. Seine folgenden Werke, in denen er seinen eigenen Weg betrat, neigen sich mehr dem Reizenden und Anmuthigen zu: seine Gruppe Amor und Psyche eröffnete den Reigen. Es folgten außer vielen andern Werken: ein stehender geflügelter Amor, Psyche mit dem Schmetterling, die drei Grazien, Venus und Adonis, eine büßende Magdalena, und besonders das liebliche Bild der Hebe, wie sie in leichter, lebendiger Bewegung auf einer Wolke schwebt und mit aufgehobener Rechten aus einem Gefäß Nektar in eine Schale gießt, die in ihrer Linken ruht. Weniger glücklich war er in tragischen Darstellungen: sein rasender Herkules, der den Lichas ins Meer schleudert, macht sogar einen unangenehmen Eindruck. In den Jahren 1796 u. 97 fertigte Canova das Modell zu dem herrlichen Grabdenkmale, welches der Herzog Albert von Sachsen-Teschen seiner verstorbenen Gemahlin, einer Tochter der Maria Theresia, in der Augustinerkirche zu Wien errichten ließ. Canova reiste selbst nach Wien, um das Werk aufzustellen. Auch die Bildsäule des Königs von Neapel, welche er in dieser Zeit modellirte, zählt zu seinen trefflichsten Arbeiten.

In den Jahren 1798 u. 99 begleitete Canova einen italienischen Prinzen auf einer Reise durch Deutschland. Nach seiner Rückkehr hielt er sich einige Zeit im Venetianischen auf und beschäftigte sich viel mit Malerei; aus jener Zeit rührt das Altarblatt für die Kirche seines Geburtsortes her. Seine nächste Arbeit (in Rom) war das Standbild des Perseus mit dem Haupte der Medusa, ein Werk, das den Ruf des Meisters noch bedeutend erhöhte. Bald darauf ernannte ihn Papst Pius VII. zum Oberaufseher aller römischen Kunstwerke und Kunstangelegenheiten. Napoleon berief ihn nach Paris, um seine kolossale Bildsäule von ihm modelliren zu lassen. Auch die Mutter Napoleon's, Washington

und andere hohe Häupter wurden von ihm in Marmor portraitirt. Nach Napoleon's Sturze (1815) reiste Canova abermals nach Paris, um im Auftrage des Papstes die aus Rom entführten Kunstwerke zurückzufordern. Nachdem er sich dieses Auftrags mit Erfolg entledigt und seine Reise auch auf London ausgedehnt, kehrte er 1816 nach Rom zurück, wo ihn der Papst zum Marchese von Ischia ernannte und seinen Namen in das goldene Buch des Capitols eintragen ließ. Canova verwandte große Summen auf Unterstützung der Künstler und der Kunst, baute auch in seinem Geburtsorte einen prächtigen Tempel und schmückte ihn mit seinen Arbeiten aus. Hier liegt er begraben; sein Tod erfolgte 1822 in Venedig.

Von dem manierirten Virtuosenthum Bernini's richtete Canova zuerst wieder die Blicke auf antike Skulpturen und indem er seine Kunst in neue Bahnen lenkte, wurde er Begründer der modernen Sculptur, ein Verdienst, das ihm auch viele meisterhaften Leistungen der Spätern, namentlich Thorwaldsen's, nicht schmälern können. Begabt mit großem technischen Talent, das ihn Marmor „wie Wachs behandeln ließ", mit einem Sinn für Schönheit und Anmuth, wie vielleicht seit dem Untergange der alten Kunst Keinem zu Theil ward, dazu mit entschiedener Neigung zum Gefühlvollen, das nie seine Wirkung verfehlt, mußte Canova rasch einen weitverbreiteten Ruf erlangen, wenn gleich die gefällige Grazie, die er besonders in der Darstellung weiblicher Schönheit erreichte, noch durch einen Nachhall der früheren überzierlichen Manier und durch elegante Glätte getrübt wird.

Sein Einfluß auf die Zeitgenossen war ein überaus durchgreifender, und wenige Plastiker der neueren Zeit blieben davon unberührt. Am reinsten tritt derselbe bei Joh. Heinr. Dannecker, geb. zu Stuttgart 1758, gest. daselbst 1841, hervor, der bei seinem Aufenthalte in Rom 1785—90 Gelegenheit hatte, sich enger an Canova anzuschließen. Dort befreundete er sich auch mit Goethe und Herder. Er ist ebenfalls besonders in der Darstellung weiblicher Anmuth ausgezeichnet, die sich namentlich in seiner berühmten Ariadne

(im Besitze des Baron Bethmann zu Frankfurt) ausspricht. Viel hat zu seinem Ruhme die Christusstatue beigetragen, obgleich dieselbe von mehr als einer Seite mißbilligende Beurtheilungen erfahren hat. Dagegen ist seine Büste Schiller's, 1793 nach der Natur lebensgroß modellirt und in der Bibliothek zu Weimar aufgestellt, in jeder Beziehung ein Meisterwerk. Dannecker's Schüler sind: Theod. Wagner und Distelbarth in Stuttgart, Zwerger in Frankfurt, Schweikle in Neapel und Imhof in Rom.

Ein ausgezeichneter Zeit- und Kunstgenosse Dannecker's, gleichfalls aus Würtemberg hervorgegangen, ist L. Ohnmacht, geb. 1760, gest. zu Strasburg 1834. Wie Dannecker mit Schiller, so war Ohnmacht mit Klopstock befreundet, und ihm verdanken wir die treffliche, nach dem Leben modellirte Büste des großen Dichters. Seine Hauptthätigkeit gehörte Strasburg an, wohin er sich 1801 wendete. Dort war sein erstes Werk das sehr gelungene Denkmal des französischen Heerführer Desaix. Auch die dortige Thomaskirche weist viele Denkmale seiner Hand auf, dem Andenken geliebter und geehrter Männer gewidmet. Ferner zählen zu seinen besten Werken außer mehreren mythologischen Darstellungen: die Kolossalstatue Adolph's van Nassau im Dom zu Speyer, die des Generals Kleber im Strasburger Münster u. s. w.

Dänemark darf sich rühmen, den vollendetsten und größten Bildner der neueren Zeit, **Albert Thorwaldsen**, hervorgebracht zu haben, einen Meister, der tiefer als alle Andern in das Gestaltungsleben der Natur sowie in das Wesen der antiken Kunst eingedrungen ist und lebendiger die Formen und Motive ihrer plastischen Schönheit in seine Anschauung aufgenommen hat. Mit der höchsten Vollendung der Darstellung geht bei ihm die ausdrucksvolle Anmuth und Schönheit der Auffassung sinnig Hand in Hand. Ueberall bleibt er treu der idealisirenden Richtung seiner Kunst, die das natürliche Leben und den individuellen Charakter der Gestalten nur im Momente der reinsten, schönsten und ruhigsten Entfaltung erfaßt und darstellt, er mag Gegenstände der Dichtung oder des wirklichen Lebens, der Antike oder des

Christenthums, in runden Werken oder im Relief bilden, und sein Beispiel hat bewiesen, daß die christlichen Gegenstände streng im Geiste und in der Weise der Antike dargestellt werden können, ohne ihren eigenthümlichen Charakter zu verlieren.

Thorwaldsen war der Sohn eines Schiffs-Bildschnitzers und wurde zu Kopenhagen am 19. Novemb. 1770 geboren*). Er begann seinen Lebenslauf unter drückenden Verhältnissen; doch leuchtete der Genius früh auf. Mühsam erwarb der Vater die Mittel zur Erhaltung seiner Familie durch Bildschnitzwerk für Schiffe auf den Kopenhagener Schiffswerften; dorthin mußte ihm der Sohn öfters das Mittagsessen bringen, und dann geschah es nicht selten, daß der blondlockige Knabe, während der Vater am kärglichen Mittagsbrod saß, Hammer und Meißel oder das Beil zur Hand nahm und an den väterlichen Arbeiten die jungen Kräfte bessernd und vollendend versuchte.

Sein Talent veranlaßte den Vater, ihn in die Zeichenschule der Akademie in Kopenhagen zu schicken. Hier erwarb er sich mehrere Preise und endlich, in die oberste Classe aufgerückt, die große Medaille nebst dem Reisestipendium nach Rom (für die „Heilung des Lahmen durch Petrus und Johannes"). In Rom machte er Anfangs wenig Fortschritte, wenigstens in der praktischen Ausübung der Kunst. Erst nachdem die Pensionsjahre abgelaufen waren (es war im Herbst 1800) ermannte er sich zu einer größern Arbeit und fertigte in übernatürlicher Größe das Modell eines Jason, wie er siegend das erkämpfte goldene Vließ emporhält. Aber der Künstler selbst gewann durch dieses Werk nicht sogleich das goldene Vließ. Zwar fand das Modell vielen Beifall; aber es stellte sich, bei der damaligen politischen Krisis in Europa kein reicher Gönner ein, der mit freigebiger Hand die Ausführung in Erz ermöglicht hätte.

*) Thorwaldsen selbst pflegte als seinen Geburtstag den 8. März anzugeben; denn an diesem Tage war er nach Rom gekommen (E. Förster, Gesch. d. deutschen Kunst IV. 85.)

Schon hatte Thorwaldsen die Rückreise beschlossen und Alles dazu vorbereitet, sein Gepäck vorausgeschickt und einen Wagen gemiethet, schon stand er bereit, diesen zu besteigen, als ein glücklicher Zufall der Sache eine andre Wendung gab. Ein englischer Banquier, Sir Thomas Hope, war an diesem Tage durch einen Lohndiener in die verlassene Werkstatt des Künstlers, wo noch das Gypsmodell des Jason stand, geführt worden und hatte, ergriffen von dessen Schönheit, den Wunsch geäußert es zu besitzen. Er erkundigte sich nach dem Preise und Thorwaldsen, eilig herbeigeholt, verlangte nur 600 Zechinen. Der edeldenkende Brite erhöhte die Summe auf achthundert, und dadurch wurde Thorwaldsen's Bleiben in Rom entschieden. Nun folgten Bestellungen auf Bestellungen, sodaß sogar Jason noch einige Zeit zurückstehen mußte.

Bis zum Jahre 1819 war Rom sein hauptsächlicher Aufenthaltsort. Die dänische Regierung hatte ihm 1805 die erledigte Professur der Bildhauerei in Kopenhagen übertragen, ohne jedoch daran die Bedingung seiner sofortigen Rückkehr zu knüpfen. Bereit, dem Rufe zu folgen (1811), ward er durch einen Auftrag von Bedeutung zurückgehalten. Es galt die bildnerische Ausschmückung eines Zimmers im Palaste des Quirinals auf Montecavallo, wo für den Kaiser Napoleon eine prächtige Wohnung eingerichtet wurde. Thorwaldsen übernahm es, einen 29 Ellen langen, gegen 4 Fuß hohen Fries mit einem Relief in Gyps binnen drei Monaten auszuführen. Mit feinem Takte wählte er dafür den *Siegeseinzug Alexanders in Babylon* und stellte damit eines der bewunderungswürdigsten Zeugnisse seines Genius, ein herrliches, in alle Zeiten hineinleuchtendes Denkmal der neueren Kunst auf. Ueberhaupt verdankt diese Kunstgattung, *das Relief*, ihm eine neue Belebung; er führte das Relief wieder auf das Princip der altgriechischen Sculptur zurück und seine derartigen Arbeiten erhielten in Kurzem die Bedeutung von Gesetzesquellen.

Außerdem gingen in dieser Zeit an bedeutenderen Arbeiten aus Thorwaldsen's Werkstatt hervor: die Statuen des Bacchus, Apollo, Ganymed, des Adonis, des Mars mit

Amor, der Psyche, der Hebe, die Reliefs Hector und Paris, Amor als Löwenbändiger, die Geburt der Venus, die Erweckung der Psyche durch Amor, Achilles und Briseïs, Nacht und Tag, verschiedene Grabmonumente, auch Bildnißstatuen, wie die höchst reizende der Lady Elisabeth Russel, der Gräfin Ostermann und eine Menge andere Werke hervor, durch die sich der Meister die ganze Welt eroberte. Auch die künstlerische Wiederherstellung der auf der Insel Aegina ausgegrabenen Bildwerke, angekauft vom Kronprinzen Ludwig von Baiern, beschäftigte ihn in dieser Zeit.

Endlich, im Sommer 1819, reiste Thorwaldsen nach Kopenhagen, das er so lange nicht gesehen, zurück, um aber schon im nächsten Jahre die Heimath wieder zu verlassen und das gelobte Land der Kunst abermals aufzusuchen. Er reiste über Warschau, Troppau und Wien nach Rom und trat auf diesem Wege mit den mächtigsten Herrschern Europa's, mit Kaiser Alexander zu Warschau, mit Kaiser Franz zu Troppau in nahe sehr freundschaftliche Beziehung. Im Februar 1830 besuchte er München. Auch diese Zeit ist überaus reich an herrlichen Werken seines schöpferischen Geistes. In den Jahren 1833 und 34 entstand das meisterhafte Relief: die Parzen; 1838 die köstliche Statue des Vulkan, und außer vielen andern Basreliefs auch das der Musen und Grazien, zum Denkmal Goethe's. Die Bildsäule Gutenberg's kam 1838 in Mainz, die Schiller'sche im Mai 1839 zu Stuttgart, die des Kurfürsten Maximilian von Baiern im October desselben Jahres in München zur Aufstellung.

Seine zweite Rückreise nach Kopenhagen erfolgte im Herbst 1838, wo sein Erscheinen ein wahrer Triumph für ihn und seine Kunst ward. In der That gleicht die nächstfolgende Zeit seines Lebens einer ununterbrochenen Apotheose. Nach einer Reihe angreifender Feste und Ehrenbezeigungen bezog er das Landhaus des befreundeten Barons Stampe auf Nysö und begann von Neuem seine künstlerische Thätigkeit. Noch in demselben Jahre wurden seine Gruppe, welche das Frontispiz der Frauenkirche zu Kopenhagen schmückt, und die zwölf Apostel im Innern derselben Kirche aufgestellt. Sofort nach

seiner Rückkehr begann auch die Herstellung des Thorwaldsen-Museums, welches jetzt alle Kunstwerke, die der Meister gesammelt, darunter hauptsächlich seine eigenen Arbeiten, ferner seine Münzsammlung, Bibliothek und andere Gegenstände, die an ihn erinnern, umschließt.

Eine dritte, letzte Reise nach Rom führte er im Frühjahr 1841 aus. An der Elbe, wie an der Spree waren alle Musen und Grazien aufgestanden, ihm Kränze ins wallende Silberhaar zu flechten. In München ward dem geliebten Gast überschwängliche Ehre und Huldigung zu Theil. In Luzern besuchte er sein Werk, den „sterbenden Löwen" und in Rom zogen ihm die Künstler mit brennenden Fackeln entgegen. Aber seines Bleibens war nicht lange in der ewigen Stadt. Er fühlte sich nicht mehr heimisch hier. Dennoch war er noch immer thätig ohne Unterlaß. Im folgenden Jahre kehrte er in sein Vaterland zurück, um es nicht wieder zu verlassen. Hier hatte er die Freude, sein Museum bereits unter Dach und Fach zu sehen. Er starb zu Kopenhagen am 24. März 1844. Seine Asche ruht inmitten seiner Kunstschöpfungen, in dem Hofe des Thorwaldsen-Museums.

Der Einfluß dieses Meisters auf den gegenwärtigen Zustand der Bildhauerkunst ist nicht hoch genug anzuschlagen. Schon Canova konnte sich der Einwirkung seines strengen und männlichen Kunstgeistes nicht entziehen, dem alle Bildhauer, die nach Rom kamen, jüngere und ältere, zu allen Zeiten sich gern und freiwillig unterwarfen. Zu ihnen gehören die ehrenwerthesten Namen: Eberhard, Rauch, Schwanthaler, Kessels, Byström, Zwerger, Wolff, Troschel, Kümmel, Woltreck, Peter Schöpf und viele andre.

Während so in vielseitiger Thätigkeit das weite Reich der nach idealer Schönheit strebenden Skulptur angebaut wurde, war Berlin der Sitz einer Bildnerschule, die dem Antik-Symbolischen und Allegorischen nur eine untergeordnete Bedeutung für die Gegenwart zuerkannte und ihre wesentlichen Bestrebungen darauf richtete, der zeitgemäßen Denk- und Anschauungsweise, dem Landesüblichen des Kostüms Gestaltung und Geltung zu geben. Als eigent-

licher Gründer dieser Schule ist Joh. Friedr. Schadow (1764—1850) anzusehen. Zu seinen unmittelbaren Schülern gehören sein Sohn Rudolf Schadow, Friedr. Tieck, und die beiden Brüder Wichmann.

Christian Rauch aus Arolsen (1777—1857) bildete die von Schadow eingeschlagene Richtung in edler und maßvoller Weise zur Vollendung aus. Sein erstes großes Werk, das Grabdenkmal der Königin Luise von Preußen, führte er 1811 in Rom aus; es eröffnete ihm die glorreiche Laufbahn, auf welcher er allgemeine Verehrung und ausgedehnte Wirksamkeit fand. Im Befreiungskriege hatte Preußen seine Helden erkannt; nun galt es, ihr Gedächtniß zu ehren. Rauch erhielt Auftrag, die Standbilder Bülow's von Dennewitz und Scharnhorst's, später Blücher's (das eine zu Breslau, das andre zu Berlin), mehrere Statuen für das Denkmal auf dem Kreuzberg bei Berlin auszuführen. Mit welcher Meisterschaft Rauch die schwierige Aufgabe gelöst, die militärische Uniform mit den Gesetzen der Plastik zu versöhnen, ist weltbekannt. Aber sein berühmtestes Werk ist das in Erz gegossene, im Ganzen 42 Fuß hohe Denkmal Friedrich's des Großen unter den Linden in Berlin, bewunderungswürdig in der Charakteristik jeder Gestalt, in vollendeter Durchführung der Arbeit, in Mannigfaltigkeit der Darstellung.

Unter die tüchtigsten Berliner Meister gehören ferner: Friedr. Drake, von dem die treffliche Marmorstatue des Königs Friedrich Wilhelm III. (im Thiergarten) herrührt, Aug. Kiß, weltbekannt durch seine Amazone, Albert und Emil Wolff, Schievelbein, Bläser, Wredow, welche die Marmorgruppen auf der Berliner Schloßbrücke ausführten, und manche andre.

Durch Tiefe der Auffassung, Feinheit der Empfindung und Vielseitigkeit der Schöpferkraft, ragt **Ernst Rietschel** (1804—60) in Dresden hervor. Eines seiner besten Werke ist die Lessing-Statue in Braunschweig, und nicht minder mustergiltig sein Goethe-Schillerdenkmal in Weimar, endlich

das noch kurz vor seinem Tode im Modell vollendete Luther-Standbild für Worms.

Nennt man die besten Namen,
So wird auch der seine genannt.

Ernst Hähnel, ebenfalls in Dresden, geb. 1811, hat sich namentlich durch sein Standbild Beethoven's (in Bonn), durch seine Raphaelstatue und andre tüchtige Bildwerke einen Namen gemacht.

Ludwig Schwanthaler in München (1802—48) war der reichbegabte Vertreter einer mehr romantischen Richtung, die der modernen Plastik ein neues Gebiet frischer Anschauungen erschloß. Er gab den meisten der unter König Ludwig entstandenen Gebäuden, der Glyptothek, dem Neuen Königsbau, der Pinakothek u. s. w. den plastischen Schmuck und entwickelte dabei eine ganz unermeßliche Thätigkeit, die es erklärlich macht, wenn seine Gebilde hin und wieder jene allseitige Durchbildung der Form vermissen lassen, die eine Lebensbedingung plastischer Schönheit ist. Für das nördliche Giebelfeld der Walhalla bei Regensburg lieferte er die Hermannsschlacht (in ganzen, überlebensgroßen Marmorstatuen), in welcher der Befreier Deutschlands als Vorkämpfer zwischen den Seinen und den Römern steht, Varus sich in sein Schwert stürzt, Thusnelda aber den verwundeten Vater ihres Gatten pflegt. Ein anderes großartiges Werk Schwanthaler's ist jener wunderbare Koloß der Bavaria, emporragend aus der „bairischen Ruhmeshalle" über der Münchener Thereſienwieſe als Denkmal einer weit über das gewöhnliche Maaß gesteigerten edlen Leidenschaft. Aber das Hauptfeld seiner Thätigkeit war die Portraitskulptur. Von dem rastlosen Meister, den man im Mannesalter unter den Arkaden des neuen Kirchhofs begrub (wo ihm vom König Ludwig ein schönes Denkmal errichtet wurde), ist eine staunenswerthe Zahl portraitirter Bildwerke durch das ganze Vaterland verbreitet: in München die Statuen Tilly's und Wrede's (in der Feldherrnhalle), des Staatsmannes Kreitmayer, des Generals Deroy (der beiläufig in Rußland dreißigtausend Mann Baiern ver-

lor), die zwölf kolossalen vergoldeten Wittelsbacher (auf der Gallerie des Saalbaues) u. A., in Salzburg Mozart, in Baireuth Jean Paul, in Frankfurt Goethe, in Karlsruhe Carl Friedrich von Baden, im Dome zu Speyer Rudolf von Habsburg. Hoch im Norden zu Norköping steht sein Karl Johann XIV. (Bernadotte). Durch Schwanthaler's frühen Tod ward eine der schönsten Blüthen aus dem Kranze von Künstlern gebrochen, die König Ludwig's Zeitalter verherrlichten.

Wien hat treffliche Meister der Bildnerei in Joh. Schaller (1777 — 1842), bekannt durch seinen Andreas Hofer in der Franciskanerkirche zu Innsbruck, Hans Gasser, geb. 1828 (Wielandstatue in Weimar), H. Fernkorn, geb. 1814 (Denkmal des Erzherzogs Carl in Wien) u. A. aufzuweisen.

Die deutsche Baukunst

hat in unserm Jahrhundert, seitdem die erweiterte und gründlichere Kenntniß der antiken Architektur eine reinere Empfänglichkeit für die ächte Schönheit erschlossen hatte, ebenfalls die mannigfaltigste Thätigkeit entwickelt. Die neuere Zeit hat ausgezeichnete Bauwerke im griechischen Stil geschaffen, den wir hauptsächlich von zwei Künstlern vertreten sehen, welche in dem ihnen gegebenen Spielraum ihre bedeutenden Kräfte in weitester Ausdehnung zu entwickeln Gelegenheit fanden. Diese Männer sind Schinkel in Berlin und Leo von Klenze in München.

Carl Friedrich Schinkel, geb. 1781 zu Neuruppin, Sohn des dortigen Superintendenten, erhielt seine Kunstbildung in Berlin. Nach dem Tode seines Lehrers, des Professors und Bauinspectors Friedr. Gilly, trat er durch Uebernahme vieler Arbeiten desselben in praktische Wirksamkeit. Auf einer 1803 nach Istrien und Italien unternommenen Reise ward er mit den Denkmalen des römischen und griechischen Alterthums bekannt, widmete sich aber, besonders in

Sicilien, vorzugsweise landschaftlichen Studien. Von diesen machte er, nach Berlin zurückgekehrt, den ausgedehntesten Gebrauch für perspectivisch-optische Kunstwerke, Panoramen, Dioramen und für Theaterdecorationen, die sich ebenso durch Genialität der Erfindung als durch überraschende Schönheit auszeichneten. Aber auch Staffeleibilder gingen in jener Zeit vielfach aus seiner Hand hervor. Seine architektonische Wirksamkeit im Dienste des Staates begann 1810; seitdem stieg er bis zur höchsten Stelle eines Landes-Oberbaudirectors empor. Ein Gehirnleiden hemmte 1840 sein rüstiges Schaffen; er verfiel in einen bewußtlosen Zustand, aus welchem ihn 1841 der Tod erlöste.

Nicht allein war Schinkel der leitende Mittelpunkt der verschiedenen, über den preußischen Staat sich verzweigenden Bestrebungen und Richtungen im Gebiete der Architektur sondern er hat auch durch die Herausgabe seiner „Entwürfe", bis über die Grenzen Deutschlands hinaus in weiteren Kreisen mächtig gewirkt. Mit wie feinem Sinn für griechische Formenschönheit er seine Aufgabe zu behandeln verstand, davon liefert das Museum in Berlin mit seiner überaus herrlichen Säulenfaçade den vorzüglichsten Beweis. Selbst in dem untergeordneten, stets mäßig angewandten Ornament erhebt er sich zur reinen, unmanierirten Schönheit. Auch bei dem Bau anderer kleinerer Gebäude hat er griechische Muster vor Augen gehabt; nirgends aber darf ihm sklavische Nachahmung vorgeworfen werden, die er freilich um so leichter meiden konnte, je freier seine schöpferische, durch anderweite Vorschriften wesentlich nicht gebundene Phantasie wirken durfte. Mit Anschluß an historische Vorbilder hat er ferner die Werdersche Kirche und das Denkmal auf dem Kreuzberge erbaut, sowie den großartigen Plan zu einem altdeutschen Dom entworfen. Die schwungvolle Kraft seiner Phantasie bewies sich besonders thätig in der äußern Anlage seiner Bauwerke, durch die er sie mit der Umgebung in Einklang zu bringen wußte, in dem Erschaffen freier Plätze, in dem Lichten und Aufräumen alter Baulichkeiten, die der überschaulichen Ansicht und großartigen Wirkung öffentlicher Neubauten störend entgegen

treten würden. Die Physiognomie Berlins hat dadurch vorzüglich ihren heitern, in sich übereinstimmenden Charakter erhalten.

An seinen Namen knüpfen sich mehr oder weniger zahlreiche andre Namen von Berliner Architekten, unter welchen wir nur an Stüler, Persius, Soller, Hitzig, Hesse, Strack, Knoblauch, Scheppig und Langerhaus erinnern wollen.

Eine große Bauthätigkeit rief König Ludwig in München hervor. Es ist doch etwas Großes und Außerordentliches um die Thätigkeit dieses kunstliebenden Fürsten während seiner achtundzwanzigjährigen Regierung! Sie machte München zur kunstreichsten, schönsten Stadt Deutschlands, weckte der deutschen Kunst in ganz Europa Freunde und Bewunderer, und verschaffte seit vielen Jahrhunderten, seit dem dreizehnten Jahrhundert (als die deutschen Dome in die Höhe wuchsen) zum ersten Male wieder den vaterländischen Künstlern große, würdige Aufgaben. Vielleicht werden wieder Jahrhunderte vergehen, ehe ein ähnlich glänzender Wirkungskreis der deutschen Kunst geboten wird.

Man blicke zurück, welche Fülle von Kunstdenkmälern (wir sprechen hier nur von den architektonischen) im Laufe einiger Jahrzehnte durch den begeisterten Willen des Königs ins Leben gerufen wurden. Mit dem Bau der Glyptothek, im Jahre 1816 begonnen, wurde der Anstoß zu jener staunenswerthen Kunstthätigkeit gegeben. In rascher Folge wurden die Pinakothek, der Königsbau, die Allerheiligen-Hofkapelle (seit 1826), die Ludwigskirche (1829), die Walhalla bei Regensburg (1830), die vorstädtische Mariahilfkirche (1831), die königliche Bibliothek und der Saalbau (1832), die Bonifacius-basilika (1835), das Kunstausstellungsgebäude (1838), die Feldherrnhalle (1841) und Ruhmeshalle (1843), der Siegesbogen und Wittelbacher Palast (1843), die Neue Pinakothek (1846), die Propyläen u. a. begründet. Hier überall wurde der schmückenden Thätigkeit der Bildner und Maler ein unübersehbares Feld der Wirksamkeit eröffnet, alle Kunstgattungen zur wetteifernden Mitwirkung herangezogen,

vergessene Kunstzweige, wie die Glasmalerei, neu belebt, andere, wie der Gießerei, eine mächtige Ausdehnung verliehen.

Leo von Klenze, geb. 1784 in der Nähe von Hildesheim, am freien Schaffen zum Theil gehindert durch die Vorschriften des königlichen Bauherrn, hat sich mit um so größerer Vorliebe an historisch gegebene Vorbilder angeschlossen, je gründlicher er sich durch Studium und Anschauung die Kenntniß derselben angeeignet hatte. Wie die Glyptothek den ionischen, die Walhalla den dorischen, die Allerheiligenkirche den byzantinischen Baustil, so repräsentirt der neue Königsbau den florentinischen, die Pinakothek den römischen, der Festsaalbau am Hofgarten den venetianischen Palaststil. Eigenthümlicher erscheint er in dem Gebäude des Kriegsministeriums, welches, ungeachtet seines geringen Umfanges, mit seinen schönen Verhältnissen der Ludwigsstraße zur besonderen Zierde gereicht. Klenze hat einen feinen Sinn für architektonische Formenschönheit, für stattliche Façaden, für ein reiches und heiteres Ornament bewahrt, aber man hat seinen Bauten wohl nicht mit Unrecht vorgeworfen, daß sie nicht überall den Forderungen höherer Zweckmäßigkeit entsprechen. — Er starb 1864.

Neben ihm wirkten in München Friedrich von Gärtner, als Vertreter der Romantik, Ohlmüller, Ziebland, Pertsch, August von Voit u. A.

In Dresden hat sich der reichbegabte Semper durch den Bau des Theaters und des Museums unvergängliche Denkmäler gesetzt. Heger hat in Darmstadt ein gelungenes künstlerisches Streben entfaltet; Ottmer in Braunschweig; Laves in Hannover; Heideloff verdienstvoll in Nürnberg als geschickter Wiederhersteller älterer Bauwerke gewirkt. Hübsch, in Carlsruhe thätig, hat in seinen zahlreichen Bauten, der Kunstschule, dem Theater, den Orangeriegebäuden daselbst, der Trinkhalle zu Baden-Baden, der Kirche zu Durlach u. s. w. sich eine eigenthümliche, selbständige Weise gebildet, welche zwischen Romantik und Nüchternheit die Mitte hält. In Stuttgart machte sich Leins geltend u. s. f.

Zweiunddreißigstes Kapitel.

Holzschnitt und Kupferstich.

Der Holzschnitt ist eine deutsche Erfindung und wurde zuerst als rohe Umrißzeichnung auf Spielkarten und Heiligenbildern angewendet. Das älteste, mit einer Jahrzahl versehene Blatt ist der große Christoph vom Jahre 1423. Es giebt davon noch zwei Abdrücke: der eine, aus der Karthause von Buxheim, in einer englischen Bibliothek, ein zweiter im Kupferstichcabinet zu Paris. Im fünfzehnten Jahrhundert ward der Holzschnitt bereits zu Büchern verwendet, z. B. zur Armenbibel (Biblia pauperum), zum Heilspiegel u. dergl.; doch ist die Behandlung der Figuren noch höchst einfach und roh: Umrißzeichnungen mit sehr spärlicher Schattenangabe.

Seit Michael Wohlgemuth, der zuerst seinen Blättern eine bestimmte Schattenwirkung gab, zeigte sich eine erfolgreichere Thätigkeit im Fache des Holzschnitts. Fast alle namhaften Meister dieser Zeit ließen ihre künstlerischen Arbeiten durch das Messer des Holzschneiders vervielfältigen, so Albr. Dürer, Burgkmair, Scheuffelin, Luk. Cranach u. A. Als tüchtiger Holzschneider war namentlich auch Niklaus Manuel von Bern bekannt.

Im siebzehnten Jahrhundert kam der Holzschnitt sehr herab und wurde endlich nur noch zu Tapeten- und Kattundruck verwendet. Der neueren Zeit war es vorbehalten, ihn wieder zu Ehren und zu großartiger Verwendung zu bringen. Der Hauptantrieb dazu ging von England aus, wo die in ungeheuren Auflagen erscheinenden Pfennigmagazine und andre illustrirte Zeitschriften, die sehr wohlfeil, reichhaltig mit Bildern ausgestattet und in kurzer Zeit massenhaft gedruckt sein mußten, den Druck der Bilder gleichzeitig mit dem Text erforderlich machten. Man nahm also seine Zuflucht zu dem, seit langer Zeit in Vergessenheit gerathenen Holzschnitt und mehrere neue Erfindungen, namentlich durch

Thomas Bewick (in den zwanziger Jahren unsers Jahrhunderts) beförderten die Anwendbarkeit desselben.

Auch in Deutschland überzeugte man sich bald von dem unberechenbaren Nutzen der Holzschneidekunst. Gubitz und Unzelmann in Berlin, sowie Blasius Höfel in Wien waren die ersten, welche diese Kunst in Deutschland neu schufen. Seitdem hat dieselbe ein ungeheuer weites Feld in den zahlreichen illustrirten Ausgaben wissenschaftlicher und volksthümlicher Werke gefunden, in den illustrirten Zeitungen, Gartenlaube (die verbreitetste aller deutschen Zeitschriften, 1863 in 180 Tausend Exemplaren gedruckt), Bazars, Volkskalendern u. s. w. — Tausende von Künstlern und Arbeitern werden in den xylographischen Werkstätten beschäftigt und die Literatur hat aus der Anwendung lockender Abbildungen unberechenbaren Gewinn an neuen Freunden gezogen, besonders an solchen, die der großen Masse des unbemittelten Gewerbestands angehören. Unter den deutschen Künstlern, die mit den besten englischen und französischen Holzschneidern in die Schranken treten durften, dieselben sogar übertreffen, sind besonders hervorzuheben: Kretzschmar, Flegel, Aarland in Leipzig, Braun in München, Gaber, Bürkner und Reusche in Dresden, Mezger in Braunschweig und unzählige andre.

Die Erfindung des Kupferstichs wird gewöhnlich dem Italiener Maso Finiguerra zugeschrieben. Derselbe soll 1452 den ersten Versuch in dieser Kunst gemacht haben. Andre schreiben das Verdienst der Erfindung dem deutschen E. S. (Erhard Schön?) zu, von dem zuerst aus den Jahren 1465 und 1467 ausschließlich für den Druck gefertigte Platter vorkommen, welche bereits das Gepräge einer vorzüglichen technischen Ausbildung tragen, somit eine vieljährige, schon vorangegangene Uebung voraussetzen lassen. In Deutschland wurde die Kupferstechkunst zunächst durch Franz von Bocholt, Israel von Meckenen, vor Allem aber durch

Martin Schongauer, Albrecht Dürer und die Schüler des Letztern Aldegrever und A. Altdorfer, ferner durch G. Pens, Beham u. A. ausgebildet.

In Italien erhielt die Kupferstecherei, als die italienische Kunst überhaupt ihren hohen Aufschwung nahm, eine neue Förderung durch Marc Antonio Raimondi (geb. um 1488), der vorzugsweise nach Raphael's Zeichnungen stach. Ihm reihten sich als Schüler an Agostino da Venezia und Marco da Ravenna an. Die Niederländer Lucas von Leyden und Dirk van Staren (gest. 1544) wetteiferten mit Dürer und Raimondi.

Die Technik wurde auf eine höhere Stufe durch den Holländer Heinrich Goltzius (1558—1617) gehoben, und Jakob Matham, Johann Müller, Joh. Sanredam strebten ihm nach. Auch die Gebrüder Sadeler zeichneten sich aus. Goltzius eröffnete dadurch ein weiteres Feld, daß er die Aetzkunst zur Geltung brachte. Für den Maler, der durch den Gebrauch der Radirnadel seine Ideen unmittelbar ausdrücken und vervielfältigen konnte, war diese Erweiterung der Kunst von unberechenbarem Vortheil, und die Mehrzahl der bedeutendern Maler machte von derselben Gebrauch, so Rembrandt, auch in seinen Radirungen der große Meister des Helldunkels, A. v. Ostade, Waterloo, Ruysdael, Swanevelt, Berghem, Potter u. A.

Die vollendete Ausbildung des Kupferstichs gehört Frankreich an. Hier sind zunächst die humoristisch-phantastischen Compositionen J. Callot's, in einfach-solider Technik ausgeführt, und die Stiche des Claude Melan (geb. 1601) bemerkenswerth *). Eine höhere Stufe der Kunstfertigkeit erreichte Ant. Masson (geb. 1636); dann François de Poilly (1623—93) und Rob. Nanteuil (1630—78). — Gerard Audran (1640—1703) vervielfältigte

*) Man hat von Melan's Hand einen großen Christuskopf, der aus einer einzigen, auf der Nasenspitze beginnenden Spirallinie besteht. Solche Sonderbarkeiten, wenn sie auch sonst kein Verdienst haben, trugen wenigstens dazu bei, die technische Entwickelung zu fördern.

die Werke Lebrun's, Nic. Dorigny (1657—1746) ist besonders durch den Stich der Raphael'schen Cartons und Pierre Drevet (1697—1739) durch seine Portraits berühmt. Viele dieser Meister wurden von Ludwig XIV. in Anspruch genommen, um Alles, was sein Hof an Glanz und Ruhm, an berühmten Persönlichkeiten und prachtvollen Festen entfaltete, durch den Grabstichel zu verewigen. Auch der Niederländer Gerhard Edelink (1649—1707), der die verschiedenen Vorzüge der französischen und niederländischen Stecherschule in sich vereinigte und überhaupt in der künstlerischen Behandlung einer der größten Meister aller Zeiten ist, muß vorzugsweise den Franzosen zugezählt werden. Spätere Meister sind: J. Beauvarlet (geb. 1731) und J. Balechou (1715—64).

Unter den deutschen Kupferstechern des siebzehnten Jahrhunderts zeichnen sich aus: Mathäus Merian (1593—1650) und sein Sohn gleichen Namens, Ersterer bekannt durch eine große Menge von Prospecten (herausgegeben in seinen „Topographien", 30 Bände, Frkf. 1540—88), Letzterer als Portraitstecher; Barthol. Kilian, ebenfalls im Portrait sehr tüchtig, und der zart und tief nachfühlende Wenzel Hollar (1607—77). — Ludwig von Siegen, der um die Mitte des siebzehnten Jahrh. lebte, ist der Erfinder der Schwarzkunst oder geschabten Manier. Der treffliche Thiermaler Joh. Elias Riedinger, geb. zu Ulm 1695, hat eine Unzahl (400) Blätter theils gestochen, theils geätzt, die mit unübertrefflicher Wahrheit und außerordentlicher Mannigfaltigkeit das Leben und Treiben wilder Thiere, besonders des Jagdwildes schildern. Seine Darstellungen führen den Beschauer in das Dickicht der Wälder bald unter Löwen, Tiger und andre Bestien, deren Gestalten, Höhlen und Lebensweise mit der Genauigkeit eines Naturforschers wiedergegeben werden, bald unter Hirsche und Rehe im friedlichen Beisammensein oder auf der Flucht vor Jägern und Hunden. Seine vorzüglichsten Blätter sind: Vorstellung der wilden Thiere nach ihrer Natur, Geschlecht, Alter und und Spur, 8 Bl.; Betrachtungen der wilden Thiere, 40 Bl.;

Fabeln der Thiere, 16 Bl.; die von Hunden gehetzten jagdbaren Thiere, 28 Bl.; das Paradies, 12 Bl. u. s. w. Dem achtzehnten Jahrhundert gehörte ferner Jakob Frey (1682—1771) an, dann mehrere höchst ausgezeichnete Meister, welche in Paris ihre Studien machten, namentlich Georg Friedr. Schmidt aus Berlin (1712—75) und J. G. Wille (1717—1808), der fleißige Darsteller holländischer Familienstücke. Wille's Schüler, Joh. Gotthard von Müller (1747—1820) vereinigt mit technischer Durchbildung geistreiche Auffassung; J. M. Schmutzer aus Wien (1733—1811), ebenfalls aus Wille's Schule hervorgegangen, verlegte sich mit Vorliebe auf die Werke von Rubens und suchte durch eine eigene Methode besonders das glänzende Colorit dieses Meisters wiederzugeben, verfiel aber dabei in Uebertreibungen. Christian Friedr. Müller (1783—1816) ein Sohn des ebengenannten v. Müller, ist der berühmte Stecher von Raphael's sixtinischer Madonna, der leider nach Beendigung dieses bewunderungswürdigen Werkes in Gemüthskrankheit verfiel und sein Leben auf dem Sonnenstein beendigte. Er war auch als akademischer Lehrer, in Dresden, thätig. J. F. Bause (1738—1814), in Leipzig an der Kunstakademie als Professor angestellt, stach über zweihundert Blätter, theils historische Darstellungen, theils Portraits, die sich durch Festigkeit und Sauberkeit des Grabstichels auszeichnen. Der unübertreffliche Sittenschilderer seiner Zeit, Dan. Nik. Chodowiecki (1726—1801), hat eine unübersehbare Menge geistvoller Radirungen und Stiche geliefert; zu den vorzüglichsten gehören: die Blätter zum Berliner Kalender, Anekdoten aus dem Leben Friedrichs II., Modethorheiten, Heirathsanträge, die Kupfer zu Jung Stilling's Jugendjahren, zu Hippel's Lebensläufen, zu Sophiens Reisen, die Scenen des häuslichen Lebens in Lang's Taschenbuch u. a. m. Dagegen sind alle seine Darstellungen aus dem idealen Gebiet im höchsten Grade geschmacklos.

Ausgezeichnete deutsche Kupferstecher in unserm Jahrhundert sind: Ferd. Ruscheweyh, Sam. Amsler, A. Reindel, C. Barth, Lips, Schuler, Felsing, Knolle, Thäter u. A.

Die italienische Kupferstecherkunst hat besonders im achtzehnten Jahrhundert Tüchtiges geleistet. Hier sind zunächst Domen. Cunego (1727—94) und Giov. Volpato (1738—1803) zu nennen. Schüler des Letztern war Raphael Morghen (1758—1833), einer der größten Meister von Allen. Gleichzeitig und später zeichneten sich besonders der großartige Giov. Folo, Giuf. Longhi, berühmt durch sein Sposalizio (Verlobung der Maria) nach Raphael, der ausdrucksvolle Pietro Anderloni, Garavaglia, Toschi, Lasinio u. A. aus.

In England endlich wurde hauptsächlich eine brillante Technik ausgebildet. Großen Ruf erlangte Robert Strange (1723 — 92). Der Venetianer Francesco Bartolozzi (1730—1813) brachte in England die punktirte Manier in Aufnahme, während Will. Sharps die Linienmanier zu größerem Effect steigerte und Charles Townley die geschabte Manier ausbildete. In der wirkungsvollen Behandlung von Landschaften haben die Engländer, besonders Will. Woollet große Meisterschaft erreicht. In der neueren Zeit wurde besonders die Stahlstechkunst in England in hoher Vollendung ausgebildet.

Register.

Achenbach II. 170.
Adam II. 160. 161.
Adriaenſſen II. 122.
Agaſias I. 51.
Aegineten I. 32.
Agorakritos I. 38.
Agricola II. 172.
Ainmüller II. 161.
Albano II. 69.
Albertinelli I. 133.
Aldegrever II. 46.
Aldobrandini'ſche Hochzeit I. 69.
Alexanderſchlacht I. 69.
Algardi I. 191.
Alhambra I. 76.
Alkamenes I. 38.
Allegri I. 149.
Allori II. 71.
van Aelſt II. 122.
Altdorfer II. 46.
Amberger II. 32.
Amerighi II. 72.
Ammanati I. 177.
Angelico I. 109.
Apelles I. 68.
Apoll v. Belvedere I. 62.
Apollodoros I. 67.
Apollonios I. 50.
Ariadne im Vatican I. 65.
Ariſtides I. 68.
Asper II. 32.

Backhuiſen II. 121.
Bagnacavallo I. 148.
Balducci I. 183.
Bandinelli I. 187.
Barbarelli I. 157.
Barbieri II. 70.
Baroccio II. 71.
Barozzio I. 177.
Bartolommeo I. 132.
Baſſano I. 170.
v. Bayer II. 161.
van Beck II. 121.
Becker II. 170.
Begarelli I. 187.
Begas II. 171.
Beham II. 46.
Bellini I. 114.
Bendemann II. 167.
Bernini I. 178. 189.
Bertin II. 175.
van Beveren II. 177.
Biard II. 175.
Bida II. 175.
de Biefve II. 176.
Blanc II. 169
Blechen II. 172.
de Bles II. 15.
van Bloemen II. 115.
Blondel I. 179.
de Bodt I. 180.
Bol II. 107.
Bonvicino II. 113.
van Boonen II. 113.
Bordone I. 166.
Borromini I. 178.
Boſch II. 14.
Boſſuet II. 160.
Boticelli I. 112.
Boucher II. 133.
Bramante I. 175.
Breughel II. 109. 117.
Bril II. 118.
Brouwer II. 110.
Bruckmann II. 159.
Brunellesco I. 172.
de Bruyn II. 21.
Bürkel II. 160.
Buonaccorſi I. 148.
Buonarotti I. 123. 176. 184.
Burgkmair II. 24.

Calame II. 175.
Caldara I. 148.
Caliari I. 167.
Callot II. 133.
Campagnola I. 166.
van Campen I. 179.
Cano II. 80.
Canova II. 179.
Capitol I. 57.
Caracci II. 67.
Caravaggio I. 148. II. 72.
Carſtens II. 150.
Cellini I. 185.
Cerquozzi II. 74.
Chardin II. 135.
Chodowiecky II. 149.
Chriſtophſen II. 9.
Cignani II. 71.
Cigoli II. 71.
Cima I. 114.
Cimabue I. 87. 108.

Claaſſen II. 169.
Coello II. 84.
Coignet II. 175.
Coloſſeum I. 60.
Cornelius II. 154.
Coreggio I. 149.
Couſin II. 24.
Coypel II. 133.
Cranach II. 47.
di Credi I. 113.
Crespi II. 71.

Daege II. 171.
Dannecker II. 181.
Danner II. 172.
Dante I. 165.
David II. 149. 174.
Decamps II. 175.
Deger II. 169.
Delacroix II. 175.
Delaroche II. 175.
Denner II. 65.
Desgodez I. 179.
Destouches II. 175.
Deveria II. 175.
Diana v. Verſailles I. 65.
Dielmann II. 170.
Dietrich II. 65.
Dioscuren v. Monte-cavallo I. 65.
Diptychen I. 84.
Dolci II. 71.
Dom zu Cöln I. 91.
— zu Magdeburg I. 97.
— zu Mailand I. 98.
Dombild z. Cöln I. 103.
Domenichino II. 68.
Donatello I. 184.
Donner II. 64.
Doſſi I. 149.
Dow II. 112.
Drake II. 187.
Duccio I. 88. 108.
le Ducq II. 115.
Dürer II. 34.
van Dyk II. 69.

Ebers II. 170.
Eeckhout II. 107. 177.
Elgheimer II. 64.
Elgin'ſche Sammlung I. 36.
Elſaſſer II. 172.
Erechtheion I. 26.
Eſpinoſa II. 84.
Etruskiſche Vaſen I. 15.
Everdingen II. 150.
Exterſteine I. 83.
van Eyck II. 4. 5.
Ezdorf II. 161.

Faun, Barberini'ſcher, I. 65.
Fieſole I. 109.
Fiſcher v. Erlach I. 181.
Flandrin II. 175.
van Flink II. 107.
Floris II. 13.
Flüggen II. 160.
Förſter II. 159.
de la Foſſe II. 133.
Francia I. 116.
Fries II. 161.
Füger II. 148.
Führich II. 154. 172.
Füßli II. 148.
Fyt II. 121.

Gallait II. 176.
Garnerey II. 175.
Garofalo I. 149.
Gelée II. 136.
van Gent II. 9.
Gerhard II. 174.
Ghering II. 121.
Ghiberti I. 183.
Ghirlandajo I. 113.
Giordano II. 74.
Giorgione I. 157.
Giotto I. 108.
Girardon I. 179. II. 139.
Gireux II. 175.
van der Goes II. 9.
Goujon II. 124.
van Goyen II. 119.
Gozzoli I. 113.
Graff II. 65.
Grenier II. 175.
Greuze II. 135.
Grimaldi II. 75.
Gros II. 174.
Gude II. 170.
Gudin II. 175.
Guercino II. 70.
Guerini II. 174.
Gyzens II. 118.

Hackert II. 149.
Hähnel II. 188.
Hals II. 102.
van Harlem II. 14.
Haſenclever II. 170.
de Heem II. 122.
v. Heideck II. 160.
Heinlein II. 161.
van der Helſt II. 103.
Herbert II. 175.
Herkules, Farneſiſcher, I. 62.
Herlen II. 22.
Hermann II. 159.
de Herrera II. 76.
Heß II. 157. 160.
van der Heyden II. 121.
Hildebrandt II. 168.
Hiltenſperger II. 159.
Hogarth II. 177.
Holbein II. 64.
Holl I. 180.
Holzſchuher I. 180.
Hondekoeter II. 121.
Honthorſt II. 107.
van Hooghe II. 114.
Hopfgarten II. 171.
Hoſemann II. 172.

Hübner II. 164. 170.
van Huchtenburg II. 115.
van Huyſum II. 122.

Jäger II. 173.
Jarenus II. 22.
Iktinos I. 26. 28.
Ingres II. 174.
Joanez II. 76.
Johannot II. 175.
Jolivard II. 175.
Jones I. 179.
Jordaens II. 101.
Jordan II. 170.
Jouvenet II. 133.
Iſabey II. 175.

Kabel, van der, II. 119.
Kalamis I. 34.
Kallikrates I. 26.
Kallimachos I. 29.
Kallon I. 31.
Kaufmann II. 148.
Kaulbach II. 157.
van Keulen II. 102.
de Keyſer II. 102. 176.
Kiederich II. 169.
Kindermans II. 176.
Kirner II. 160.
Kiß II. 187.
v. Klenze II. 192.
v. Klöber II. 171.
Knaus II. 170.
v. Knobelsdorf I. 182.
v. Kobell II 160.
Koch II. 150.
Köhler II. 169.
Koekoek II. 176.
Kolbe II. 171.
Koloſſalbild des Nil I. 65.
Kolotes I. 38.
Krafft II. 55.
Krüger II. 171.
Kruſemann II. 177.
v. Kulmbach II. 46.
Kupetzky II. 65.
Kuppelwieſer II. 172.

van Laar II. 75.
Labenwolf II. 61.
Lancret II. 135.
Landſeer II. 178.
Lanfranco II. 71.
Lazzari I. 175.
Lebrun I. 179. II. 130.
Legros II. 139.
Leſſing II. 165.
Leſueur II. 128.
van Leyden II. 14.
Lievens II. 107.
Lindenſchmidt II. 159.
Lionardo da Vinci I. 117.
Lippi I. 111. 112.
Lombardo I. 173.
Lorrain II. 136.
Lyſippos I. 41.

Mabuſe II. 13.
Madderſteg II. 121.
Magnus II. 171.
Majano I. 184.
Manſard I. 179.
Mantegna I. 114. 156.
Marcellis II. 122.
Marilhac II. 175.
Maron II. 148.
Marr II. 161.
Maſaccio I. 111.
Mauſoleum zu Halicarnaß I. 30.
Mazzuoli I. 154.
van der Meeren II. 9.
Memling II. 10.
Mengelberg II. 169.
Mengs II. 145.
Menzel II. 171.
Meſſys II. 12.
Metagenes I. 28.
Metzu II. 113.
van der Meulen II. 114.
Meyerheim II. 172.
Michelangelo I. 123. 176. 184.
Mierevelt II. 102.
van Mieris II. 113.
Mignard II. 132.
Mikon I. 67.
de Miranda II. 84.
Mneſikles I. 26.
de Momper II. 118.
Monten II. 160.
Monument des Lyſikrates I. 29.
Morales II. 76.
Moreelze II. 102.
Moretto I. 166.
Morgenſtern II. 161.
Moroni I. 166.
Moſtaert II. 15.
Müller II. 161.
Münſter, Freiburger, I. 94.
— — Straßburger, I. 95.
Murillo II. 81.
Myron I. 40.

Nahl II. 148.
Naſon II. 122.
Neefs II. 121.
van der Neer II. 119.
Neher II. 173.
Nehring I. 180.
Netſcher II. 113.
Niobidengruppe I. 42.
v. Normann II. 171.

Ohnmacht II. 182.
Onatas I. 31.
Oosterwyk II. 122.
Orcagna I. 109.
Orrente II. 84.
van Oſtade II. 111.
van Ouwater II. 14.
Overbeck II. 151.

Pacheco II. 76.
Päonios I. 38.
Pagoden I. 6.
Palatium I. 59.
Palladio I. 177.
Pallas v. Velletri I. 65.
Palma I. 159. 170.
Pantheon I. 58.
Papety II. 175.
Parmigianino I. 154.
Parrhasios I. 67.
Parthenon I. 25. 36.
Patenier II. 15.
Paterre II. 135.
Pauditz II. 107.
Pellegrini I. 177.
Penni I. 148.
Penz II. 46.
Pereda II. 84.
Perrault I. 179.
Perugino I. 115.
Peruzzi I. 176.
Peters II. 121.
Peterskirche zu Rom I. 175.
Petzl II. 161.
Phidias I. 34.
Pienemann II. 177.
Pigalle II. 139.
Pilon II. 124.
Pippi I. 147.
Pisano I. 87. 183.
Pistorius II. 172.
Plüddemann II. 169.
Polygnot I. 67.
Polyklet I. 38.
da Ponte I. 165. 170.
Pordenone I. 166.
Potter II. 121.
Poussin II. 125. 135. 136.
Praxiteles I. 41.
Preller II. 173.
Primaticcio II. 124.
Propyläen I. 26.
Pujet II. 139.
Pyramiden I. 9.
Pyromachos I. 50.
Pythagoras I. 34.

Quaglio II. 161.
della Quercia I. 183.

Raibolini I. 116.
Ramenghi I. 148.
Raphael I. 133.
Rauch II. 187.
Regillo I. 166.
Rembrandt II. 103. 119.
Reni II. 69.
Rethel II. 173.
Reynolds II. 177.
Ribalta II. 84.
Ribera II. 73. 84.
Richter II. 173.
Rietschel II. 187.
Rigaud II. 133.
Ritter II. 170.
della Robbia I. 184.
Robert II. 175.
Robusti I. 166.
Röckel II. 159.
Rode II. 65.
Roëlas II. 76.
Romano I. 147.
Roqueplan II. 175.
Rosa II. 74.
Roselli I. 113.
Rossi II. 124.
Rottenhammer II. 64.
Rottmann II. 161.
Rousseau II. 175.
Rubens II. 86. 118.
Rugendas II. 65.
Rutharts II. 121.
Ruysdael II. 119.
Ruysch II. 122.

Salvi II. 71.
Sandrart II. 64.
Sanmicheli I. 177.
Sansovino I. 177. 187.
Santi (Sanzio) I. 133.
del Sarto I. 133.
Sassoferrato II. 71.
Savery II. 118.
Schadow II. 163.
Schaffner II. 24.
Schalcken II. 113.
Schedone II. 71.
Scheffer II. 174.
Scheuffelin II. 46.
Scheuren II. 171.
Schilgen II. 159.
Schinkel II. 171. 189.
Schirmer II. 170.
Schlüter I. 180. II. 63.
Schnez II. 174.
Schnorr II. 157.
Schön II. 161.
Schongauer II. 22.
Schonhofer I. 100. II. 53.
van Schoreel II. 13.
Schorn II. 171.
Schotel II. 177.
Schrader II. 171.
Schraudolph II. 157.
Schrödter II. 170.
Schröter II. 172.
van Schuppen II. 65.
Schwanthaler II. 188.
v. Schwind II. 159. 174.
Secreta II. 64.
Seghers II. 122.
Seuffelaer II. 122.
Signorelli I. 113.
Simon II. 173.
Skopas I. 41.
Slingelandt II. 113.
Smilis I. 31.
Snayers II. 114. 118.
Snyders II. 121.
Sohn II. 168.
Sonderland II. 170.

Sophienkirche I. 74.
Soufflot I. 179.
Spada II. 71.
Spagnoletto II. 73. 84.
Squarcione I. 114.
Standart II. 115.
Steen II. 111.
van Steenwyk II. 121.
Steinbrück II. 169.
Steinle II. 154.
Stephan v. Köln I. 103.
Stephanskirche zu Wien I. 96.
Steuben II. 174.
Stevens II. 115.
Stieler II. 160.
Stilke II. 169.
Stoß II. 53.
Stuerbout II. 14.

Tatti I. 177. 187.
Tauriskos I. 51.
Teerling II. 177.
Tempel zu Aegina I. 25.
— der Demeter zu Eleusis I. 28.
— des Zeus zu Olympia I. 28.
Teniers II. 109.
Terburg II. 112.
Theseustempel z. Athen I. 25.
Thorwaldsen II 182.
Tibaldi I. 177.
Timanthes I. 68.
Tintoretto I. 166.
Tischbein II. 65.
Tisio I. 149.
Titusbogen I. 66.
Tiziano I. 159.
Tladlik II. 172.
van Tol II. 113.
Torso des Belvedere I. 62.
Trajanssäule I. 65.
Tunner II. 172.

van Uden II. 118.
da Udine I. 148.
Ugolino I. 183.
Unterberger II. 148.

Valdez II. 84.
Vanucchi I. 133.
Vanucci I. 115.
Vasari I. 133.
Vecellio I. 159.
van Veen II. 87.
Veit II. 154. 173.
Velasquez II. 77.
van de Velde II. 115. 121.
Venus, Mediceische, I. 62.
Verboeckhoven II. 176.
Vernet II. 175.
Verocchio I. 184.
Veronese I. 167.
Verschuring II. 115.
Versteeg II. 177.
Victor II. 107.
Vignola I. 177.
da Vinci I. 117.
Vinckebooms II. 118.
Vischer II. 56.
da Volterra I. 130.
Vouet II. 125.
de Vriendt II. 13.

Wach II. 171.
Wächter II. 150.
Waldmüller II. 172.
Wappers II. 176.
Wateau II. 135.
Watelet II. 175.
Waterloo II. 119.
Weber II. 171.
Weller II. 161.
Wenix II. 121.
van der Werff II. 113.
West II. 177.
van der Weyde II. 9. 13.
Wilkie II. 177.
Willaerts II. 129.
Winckelmann II. 143.
Winterhalter II. 175.
Wohlgemuth II. 33. 53.
Wonder II. 177.
Wouwermann II. 115.
Wren I. 179.
Wynants II. 119.

Xenocles I. 28.

Zampieri II. 68.
Zeitbloom II. 23.
Zeuxis I. 67.
Zimmermann II. 159. 161.
Zurbaran II. 76.